S M EISENSTEIN SELECTAT П P O ŞI INTRODUCERE ÎN ȘASE VOLUME VOLUM SERGE EISENSTEIN EDITURA , IS C U S T V O M O SKVA C E INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI UNIUNEA MUNCITORILOR CINEMATOGRAFII URSS ARHIVA CENTRALĂ DE STAT DE LITERATURĂ ȘI ARTĂ A URSS Bord editorial p m LA ASHCHE V A, I n B VOLKOVA, Yu Cu I F R E Y L ȘI X, R V WEISFELD, A KRASOVSKY, N IURENEV Editor sef S I IUTCEVICI Compilatoare P M ATASHEVA, N I KLEIMAN, L K KOZLOV Pregătirea textului V P KORSHUNOVA Decor G V DMITRIEVA S FREILIKH ESTETICA LUI EISENSTEIN Revoluția mi-a oferit cel mai prețios lucru din viața mea - m-a făcut artist S Eisenstein Odată cu apariția filmelor sovietice, începe o nouă eră a esteticii cinematografice D W Griffith Nu există acum un studiu serios al cinematografiei în lume în care Eisenstein să nu fie menționat Acest lucru, de fapt, nu este surprinzător - la urma urmei, vorbim despre creatorul "Cuirasatul Potemkin" - "cel mai bun film al tuturor timpurilor" Un alt lucru este surprinzător: odată cu această înaltă apreciere în critica de film burgheză, a apărut și s-a răspândit pe scară largă opinia că "estetica lui Eisenstein a fost aruncată în trecut" Merită să ne gândim cum și de ce a apărut acest paradox Acest punct de vedere este determinat de evaluarea generală a "epocii de aur" unice a cinematografiei mut, după care se presupune că nu a fost nimic semnificativ până în a doua jumătate a anilor cincizeci "Potemkin" și alte capodopere ale cinematografiei mut în acest caz apar ca meteori care ard și dispar rapid pe orizontul cinematografiei mondiale Desigur, nu vom spune că cinematografia modernă trăiește în conformitate cu legile lui Potemkin Relația dintre arta anilor și arta contemporană este mult mai complexă și dialectică Anii douăzeci au fost începutul cinematografiei moderne, au intrat în el, au reelaborat și regândit Ele nu sunt "aruncate" ci "sublate", așa cum ar fi definit Hegel Și acest lucru poate fi văzut mai ales în opera lui Eisenstein, dacă comparăm Potemkin și Grozny În ambele filme, Eisenstein face din istoria intriga operei: comparând istoria și omul, artistul împacă procesul istoric cu viața individului, surprinzându-l în momentele critice ale dezvoltării Ambele filme au o structură polifonică, iar aceasta nu a fost doar o caracteristică individuală a lui Eisenstein, ci și originalitatea filmului epic sovietic "Grozny" este comparabil cu "Potemkin" și prin natura plasticității Grozny nu este doar un film sonor opus mutului Potemkin Grozny este un film sonor-vizual "Teribil" ca fenomen poetic "a ieșit" din "Potemkin" Dar pentru a înțelege începutul și sfârșitul drumului creator al artistului în acest fel, este necesar ca acest drum să fie analizat Am scris multe lucrări despre Eisenstein, multe dintre ele cercetări talentate Dar fiecare dintre ele este dedicat unui moment separat de creativitate, în timp ce nu există încă o monografie despre Eisenstein, care să acopere viața, practica și dezvoltarea viziunilor sale asupra artei Ideea, desigur, este să nu-l ignorăm pe Eisenstein, autoritatea sa este universal recunoscută Treaba este diferită: pentru realizarea unor astfel de studii ar fi trebuit să apară premise obiective Nu erau acolo înainte, acum sunt Avem în vedere, în primul rând, o nouă evaluare obiectivă a ultimului tablou al lui Eisenstein - a doua serie a lui Ivan cel Groaznic, care a fost interzisă în perioada cultului personalității și a apărut pe ecran după moartea artistului Nu mai puțin importantă este lansarea actuală a lucrărilor colectate ale artistului și, mai ales, lucrarea sa "Caring Nature" Ultimul film al lui Eisenstein "The Terrible" și studiul teoretic "Careful Nature" clarifică tiparele căutării creative a artistului Desigur, nu intenționăm să explorăm drumul pe care l-a parcurs în acest articol Nu este sarcina unei prefațe la unul dintre volumele care conțin lucrările

teoretice ale lui Eisenstein Articolele despre teoria cinematografiei sunt adunate în două volume - în al doilea și al treilea Al doilea volum conține lucrări create de Eisenstein în diferite etape ale vieții sale - în articolul introductiv la volum, IV Vaisfeld s-a oprit asupra dezvoltării opiniilor lui Eisenstein Al treilea volum conține lucrările finale, iar aceasta determină scopul prefeței noastre - în primul rând, să arate la ce a ajuns Eisenstein Volumul a fost construit în conformitate cu planul lui Eisenstein, care a intenționat să îmbine cercetările sale teoretice finale într-o carte sub titlul general "Caring Nature" Conform planului lui Eisenstein, acesta urma să fie format din următoarele secțiuni: Despre structura lucrurilor Paphos Încă o dată despre structura lucrurilor Natură grijulie Culoare Prima, a treia și a patra secțiune au fost pregătite pentru publicare de către autor însuși În a doua secțiune, pe lângă capitolele terminate de dactilografie autorizată, s-au găsit un număr mare de completări - în manuscrise needitate de autor Unele dintre ele, după Lucrarea corespunzătoare, au fost incluse în secțiune - în conformitate cu schițele autorului planului A cincea secțiune s-a dovedit a fi și mai neformată Conform schițelor autorului, a fost stabilită succesiunea capitolelor din principalul studiu mare despre culoare În plus, secțiunea include idei pentru filme despre Pușkin și Moscova, care dezvăluie metoda lui Eisenstein de a lucra cu culoarea, precum și Prima scrisoare despre culoare și articolul Color Cinema Pe lângă planul inițial al lui Eisenstein, este inclusă lucrarea "Despre cinematograful stereo", care, în cronologie și probleme, se alătură capitolelor din "Natura atentă" După cum puteți vedea, materialul cărții este imens Eisenstein atinge problemele care l-au îngrijorat în ultimii ani de viață El explorează dezvoltarea cinematografiei ca artă, atinge problemele generale ale artistice a muncii sale creative, făcând în același timp ieșiri largi în domeniul esteticii, științelor și culturii în general Eisenstein ne face cunoștință cu laboratorul său de creație, vorbește despre lucrul la filme care au devenit acum clasice, analizează fără teamă eșecurile - vedem artistul pe drum, cum a căutat, a luat-o de la capăt, a corectat neterminat, a ales diferite moduri de abordare a sarcinii Varietatea materialelor îl duce constant pe autor dincolo de cadrul unei prezentări pur teoretice, iar atunci avem în fața noastră doar un artist care reflectă asupra vieții și artei, și mai ales despre arta cinematografiei, căreia și-a dedicat viața Atragem atenția cititorului asupra acelor probleme ale cărții care l-au ocupat mai ales pe Eisenstein și în prezentarea cărora se dezvăluie cel mai pe deplin concepțiile sale estetice I LEGILE DE COMPOZIȚIE Eisenstein a fost un maestru al compoziției În acest domeniu, deține descoperiri care sunt importante nu numai pentru cinema Lucrând la compoziție, adică la exprimarea ideii, Eisenstein s-a străduit să obțină organicitatea cu orice preț Toată viața a dezvăluit secretele naturii organice a artei El a scris: " într-o operă de artă organică, elementele care alimentează opera în ansamblu pătrund în fiecare trăsătură care compune această operă O singură regularitate pătrunde nu numai generalul și fiecare dintre particularitățile sale, ci și fiecare zonă, menită să participe la crearea întregului Aceleași principii vor hrăni orice domeniu, apărând în fiecare dintre ele cu propriile diferențe calitative Și numai în acest caz se va putea vorbi despre natura organică a operei, căci aici înțelegem organismul în felul în care îl definește Engels în Dialectica naturii: " organismul este, desigur, cea mai înaltă unitate"* Eisenstein arată principiile organicității și modalitățile de a o realiza folosind exemplul lui

Potemkin La mulți ani de la crearea imaginii, Eisenstein - acum ca teoretician - se întoarce din nou la ea, dezvăluie structura tabloului, secretul perfecțiunii sale Părțile individuale ale lui Potemkin trăiesc o viață independentă și, în același timp, dezvoltându-se reciproc, formează împreună un întreg organic indivizibil "Potemkin" nu are un complot tradițional, materialul din acesta este organizat după principiul unei cronici Cu toate acestea, potrivit lui Eisenstein însuși, "Potemkin" arată doar ca o cronică a evenimentelor, dar se comportă ca o dramă Eisenstein a realizat această impresie prin intermediul compoziției - evenimentele sunt selectate, dezvoltate și comparate în așa fel încât în succesiunea lor internă să dezvolte o singură temă a fraternității revoluționare În plus, există o trăsătură comună în structura tuturor celor cinci părți ale filmului - fiecare dintre ele este împărțită în jumătăți aproape egale: în fiecare parte există, parcă, o oprire, un fel de cezură Acest lucru se vede mai ales clar din partea a doua: scena cu prelata este o revoltă; doliu pentru Vakulinchuk - un miting furios; fraternizare lirică - execuție; așteptări anxioase de la escadrilă - * Despre structura lucrurilor, pp - triumf După cum puteți vedea, în fiecare caz, o fractură începe după cezură Este doar o schimbare într-o stare de spirit diferită, într-un ritm diferit, într-un eveniment diferit, dar de fiecare dată o schimbare într-unul radical opus "Nu un contrast", insistă Eisenstein, "ci tocmai opusul "* Acest lucru dă de fiecare dată o imagine a aceluiași subiect ca și cum ar fi din unghi opus, în același timp inevitabil crescând din el Această regularitate, care se repetă în fiecare parte (care este un fel de act dramatic), hrănește unitatea compoziției filmului în ansamblu, dar nu o asigură în sine Este important ca filmul în ansamblu să repete această structură a episodului Undeva pe la mijlocul filmului, acțiunea este întreruptă de o pauză Această cezură este episodul de rămas bun de la Vakulinchuk și "Mists of Odessa" Aici, mișcarea începutului este complet oprită pentru a lua a doua accelerație pentru a doua parte a filmului Din acel moment, marinarii navei de luptă rup cercul vieții lor de odinioară și se fraternizează cu populația orașului Eisenstein numește o astfel de corespondență a structurii operei în ansamblu cu structura unei părți separate natura organică a ordinii generale Explorând problema compoziției, Eisenstein ia în considerare nu numai structura internă a operei, legătura părților individuale din ea, ci și legătura operei însăși cu lumea exterioară, obiectivă, din care această lucrare devine parte Aici introduce conceptul de natură organică a unei anumite ordine, care, în opinia sa, se realizează prin faptul că ritmul și integritatea operei hrănesc ritmul și integritatea fenomenelor naturale Eisenstein scrie în jurnalul său din septembrie : " În artă, în primul rând, cursul dialectic al naturii este "reflectat" Mai precis, cu cât arta este mai vitală**, cu atât este mai aproape de recrearea artificială în sine a acestei poziții fundamentale în natură: cursul și ordinea dialectică a lucrurilor Și dacă chiar și acolo (în natură) se află în profunzime și fundație - nu întotdeauna vizibilă prin coperți, atunci în artă locul ei este în principal - în "invizibil", în "necitit": în ordine, în metodă și în principiu " *** **** Lucrarea "Despre structura lucrurilor" este în esență o decodare a acestui gând Dacă compoziția este organică, atunci este guvernată de aceleași legi care guvernează legile naturii Revenind la pictură, Eisenstein arată cum principiile creșterii și dezvoltării organismelor vii ale naturii sunt refractate în felul lor în legea estetică a secțiunii de aur O analiză strălucită a "Boiarina Morozova" a lui Surikov ar putea fi un

articol separat, pentru Eisenstein este un motiv pentru a aprofunda problema Eisenstein demonstrează că legea secțiunii de aur este importantă nu numai pentru artele plastice, spațiale, ci și pentru artele temporale (muzică, poezie), precum și pentru arta cinematografiei, ale cărei lucrări există atât în timp, cât și în spațiu " În Potemkin", scrie el, "nu numai fiecare parte individuală a acestuia, ci întregul film în ansamblu și, în același timp, în ambele culme - în punctul de imobilitate completă și în punctul de decolare maximă - urmează cel mai strict legea ordinului fenomenelor organice ale naturii" * v * Despre structura lucrurilor, p ** - vital *** Vezi Sat "Întrebări de dramaturgie cinematografică", vysh IV, M, "Arta", , pagina **** Despre structura lucrurilor, p Este destul de înțeles de ce ideea raportului de aur a atras atenția cercetătorului - în proporțiile sale, ideile lui Eisenstein despre organicitate sunt formulate cu acuratețe aproape matematică: iată raportul părților între ele (cea mai mare parte a întregul este legat de cel mai mic, ca întregul de partea sa mai mare), iar trecerea de la o parte la alta, nu cu ajutorul unei a treia mărimi sau cu intervenția unei forțe exterioare cu totul, ci ca urmare a dezvoltării interne, ca rezultat al unei treceri dialectice în opus Cu toate acestea, a obține naturalețea nu înseamnă deloc a copia natura Eisenstein avertizează împotriva transferului mecanic al proporțiilor naturii în artă Revenind la problema secțiunii de aur, Eisenstein spune, în special, că artistul nu repetă niciodată diagonala, deși gravitează spre ea Prin urmare, o operă de artă este întotdeauna o imagine vie, diferită de o schemă geometrică moartă Eisenstein a văzut cea mai înaltă manifestare a organicității într-o compoziție patetică A gravitat spre forme epice mari, pentru că a creat lucrări despre revoluție și despre oameni În epopee, se dezvăluie originalitatea nu numai a lui Eisenstein, ci și a altor doi pionieri ai cinematografiei sovietice, Pudovkin și Dovzhenko Toți s-au îndreptat către imaginea vieții oamenilor În lucrările lor, nu o persoană individuală domină, ci o masă, a cărei imagine necesită o acoperire largă a lumii Legăturile din parcelele picturilor lor sunt legate nu de tranziția de la privat la privat în viața unei persoane, ci de la un eveniment la eveniment care schimbă destinul uman Detaliile vieții sunt topite în generalizări, dobândind uneori un sens metaforic sau simbolic Desigur, aceste principii generale au fost implementate în fiecare dintre ele într-un mod aparte Fiecare are propriul stil, propria sa intonație unică, datorită căruia, chiar și dintr-un singur cadru, putem determina cu ușurință cui deține imaginea Epos-ul lui Dovzhenko este liric Epopeea lui Pudovkin este dramatică Eisenstein este publicistic, deschis din punct de vedere emoțional; în domeniul poeziei, Mayakovsky este cel mai apropiat de el Această deschidere este legată de starea de patos - principala caracteristică a lucrărilor lui Eisenstein Că revoluția l-a făcut artist nu este o definiție retorică Patosul revoluției este sursa nu numai a conținutului, ci și a formei operelor sale Cauți un răspuns la întrebarea "cum să faci patos?" - a devenit Eisenstein, artistul unic al revoluției Stabilind principiile compoziției patos, Eisenstein se îndreaptă din nou către sursa frumuseții și armoniei în artă - la natură El consideră că o persoană este un model ideal pentru compoziție Eisenstein exprimă în mod repetat ideea "umanității compoziției" În același timp, el vede omul nu numai ca o parte a naturii, ci și ca un participant la procesul istoric (privind în viitor, observăm că, pe această bază, metoda lui Eisenstein, artistul realismului socialist, va ia forma) Astfel, comportamentul unei persoane cuprinse de patos este un model de

compoziție extatică Stabilind semne ale unei stări de patos, Eisenstein surprinde comportamentul privitorului: " patosul este ceea ce îl face pe spectator să sară de pe scaune Acesta este ceea ce îl face să decoleze Asta îl face să aplaude, să țipe Acesta este ceea ce îi face ochii să sclipească de încântare înainte ca lacrimile de încântare să vină în ei Într-un cuvânt, tot ceea ce îl face pe spectator "să-și piardă cumpătul"* Folosind cuvântul "extaz", Eisenstein își clarifică sensul etimologic "Extaz" (în afara stării) înseamnă "a ieși din sine" sau "a ieși din starea obișnuită" al nostru Comportamentele spectatorilor descrise mai sus "urmează cu strictețe această formulă Așezat - s-a ridicat În picioare - a sărit în sus Imobil - mișcat Tăcut - strigă Dim - Sclipitor Uscat - umezit În fiecare caz, a existat o "ieșire din stat", "ieșire din sine" Dar acest lucru nu este suficient: "a ieși din sine" nu înseamnă "a ieși în nimic" Ieșirea din sine este, inevitabil, și o trecere în altceva, în ceva diferit ca calitate, în ceva opus celui precedent (nemișcat în mobil, fără sunet în sunet etc)"** Astfel, efectul unei compoziții patos este asociat cu o ieșire obligatorie din sine și o tranziție neîncetată la o stare diferită Desigur, conform lui Eisenstein, arta în general ar trebui să aibă o asemenea influență, singura diferență este că într-o compoziție patetică această proprietate își găsește o expresie extremă Artistul își pune trei sarcini atunci când lucrează la o compoziție În primul rând, opa trebuie să exprime conținutul obiectiv al subiectului În episodul "Odessa Stairs" al filmului "Battleship Potemkin", Eisenstein a obținut o expresie extremă a patosului prin faptul că structura episodului, trecerea în el de la scenă la scenă, mișcarea grupurilor, figuri individuale, ca precum și obiectele reflectă starea în schimbare a masei umane - de la jubilare în scenă fraternizare până la frenezie în scena execuției În același timp, trecerea de la stare la stare, de la calitate la calitate are loc nu numai în interiorul persoanei, ci se extinde și la mediul personajului (Prin urmare, atunci când mediul se află în aceleași condiții de frenezie, ni se pare complet "normal" în imagine ca leii de piatră prind viață Ilustrand acest principiu cu exemple din literatură, Eisenstein ne amintește de descrierea furtunii în Regele Lear) În al doilea rând Paphos nu este un lucru în sine Compoziția dezvăluie și inspirația autorului, atitudinea sa față de subiect "Compoziția", a scris Eisenstein, "este nervul expus al intenției, gândirii și ideologiei artistice" Și în sfârșit, în al treilea rând, dezvoltând compoziția, artistul caută să transmită privitorului atitudinea sa față de subiectul imaginii, să-l implice în acțiune Când aceste trei momente sunt în unitate, lucrarea este perfectă, impactul ei este enorm "Potemkin" a fost destinat să devină o astfel de lucrare Analizând legăturile estetice dintre artă și viață, Eisenstein citează și el o astfel de măsură - își amintește că atunci când a călătorit prin Olanda, i s-a părut că acolo natura "citează" picturile lui Van Gogh Mai întâi, "Potemkin" a citat istoria (în acest caz, istoria revoluției din al cincilea an), apoi istoria a citat "Potemkin" Patos * Despre structura lucrurilor, p ** T și m h** Natura indiferentă, pag imaginile au inundat sala Răscoala marinarilor din "Șapte provincii" olandeze după vizionarea "Potemkin" este un fapt izbitor în istoria artei Natura impactului "Potemkin" a devenit subiect de cercetare nu numai de către criticii de artă, ci și de către scriitorii de ficțiune ("Succes" de L Feuchtwanger, "Piața Roșie" de P Courtad) O operă de artă se dovedește a fi un loc în care psihologia artistului și psihologia privitorului se intersectează și se regăsesc într-o interacțiune complexă Artistul, în timp ce înfățișează un fapt,

se poate aștepta ca realitatea faptului în sine să convingă privitorul, artistul trebuie, de asemenea, să ofere privitorului un sentiment al acestei persuasiuni Vizionatorul "Strike" și "Battleship Potemkin", "Alexander Nevsky" și "Ivan the Terrible", cu toate diferențele stilistice dintre aceste picturi, experimentează acest sentiment Vizionatorul "Octombrie" și "Vechi și nou" - nu întotdeauna În "Vechi și nou" apare un episod în care doi frați, după moartea tatălui lor, împart proprietatea pe care au moștenit-o În același timp, nu au demontat coliba conform coroanelor, ci pur și simplu au tăiat-o în jumătate "Aproape toți spectatorii imaginii au reacționat extrem de dezaprobator la această scenă", scrie Eisenstein Au certat pentru un "simbol întins", pentru o "metaforă nereușită", pentru o "situație nerealistă" Între timp, episodul se bazează pe un fapt Și nici măcar faptul nu este izolat și accidental, ci un fapt tipic Eisenstein compară episodul tăierii colibei din "Vechiul și noul" cu episodul execuției sub prelată din "Potemkin" Primul fapt a avut loc în viață, dar nu au crezut în el pe ecran Al doilea este fictiv (dacă au folosit o prelată într-o astfel de situație, au pus-o sub picioare - ca să nu inunde puntea cu sânge Aici au acoperit-o cu o prelată), dar captează publicul Acest lucru s-a întâmplat deoarece, în primul caz, artistul nu a reușit să treacă privitorul de la tărâmul raționamentului la tărâmul experienței În Potemkin, pe de altă parte, tensiunea emoțională a scenei marinarilor care așteaptă execuția sub o prelată absoarbe inconsecvența lui mondenă Eisenstein crede că nu a atins tensiunea internă necesară în scena ferăstrăului casei pentru că a dat din greșeală această scenă la începutul tabloului, în expunerea ei, în timp ce scena execuției sub prelată s-a dovedit a fi punctul culminant în Potemkin Cu toate acestea, punctul aici nu este doar unde a ajuns etapa Dacă scena cu casa ar fi fost în punctul culminant, este puțin probabil să se fi schimbat ceva, așa cum demonstrează scena de climax cu lansarea separatorului, care este interesantă din punct de vedere vizual, dar și lipsită de dramă internă și, prin urmare, nu excită Episodul a fost construit pe așteptările din jurul separatorului: "când laptele se îngroașă - nu se îngroașă" Separatorul a hotărât soarta artelului, organizat de sărmana Marfa Lapkina și de oamenii ei de părere asemănătoare Un flux de smântână stropit - o explozie de încântare, oamenii se înscriu pentru un artel Regizorul a recunoscut mai târziu că a dorit aici "numai prin expresivitate și compoziție să facă din faptul apariției primei picături de lapte îngroșat aceeași scenă incitantă și incitantă ca și episodul întâlnirii Potemkin cu escadrila amiralului , așteptarea acestui lucru unsprezece materiale nepublicate pentru studiul lui S M Eisenstein "Pa- fos" TsGALI, fond Nr , op nr prima picătură să se construiască pe aceeași tensiune ca și așteptarea, indiferent dacă va fi sau nu o împușcătură din botnițele tunurilor escadrilei "* Totuși, subiectul imaginii nu a conectat de data aceasta privitorul și artistul, s-au trezit într-o relație diferită cu subiectul Artistul a transmis materialul cotidian prin intermediul unei lucrări patetice Forma și conținutul erau în conflict Trebuie spus că în alte episoade din imaginea "Vechi și nou" o intenție similară a avut succes; așa că, de exemplu, reprezentarea procesiunii din imagine este de neuitat în imagine, când oamenii aflați într-o frenezie de extaz religios, aplecându-se sub greutatea icoanelor și îngrozind în praful pământului uscat, strigă către cer pentru trimitere de ploaie - aici conținutul dramatic al episodului a necesitat o compoziție extatică, iar Eisenstein a aplicat cu brio În scena cu separatorul, s-a dovedit a fi anorganic, despre care regizorul a scris

mai târziu în articolul "Încă o dată despre structura lucrurilor" În această lucrare, Eisenstein își completează teoria patosului Patosul poate fi exprimat în moduri diferite Filmul "Potemkin" este un exemplu de expresie directă a patosului, în structura sa se observă condiția "în afara sinelui" și trecerea la o nouă calitate Compoziția, așa cum spunea, ecou un anumit comportament uman Era vorba despre ochi care s-au umplut de lacrimi, despre tăcere care a izbucnit într-un plâns, despre imobilitate care s-a transformat în aplauze, despre un discurs prozaic care s-a transformat brusc în rândurile poeziei Acum Eisenstein scrie despre o altă expresie a patosului: "Dacă, de exemplu, se hotărăște ca un anumit moment al rolului să fie petrecut cu un țipăt înnebunit, atunci se poate spune cu încredere că o șoaptă abia audibilă va acționa la fel de puternic în acest loc Dacă furia se rezolvă la mișcare maximă, atunci imobilitatea completă "pietrificată" nu va fi mai puțin impresionantă Dacă Lear este puternic în furtuna care îi înconjoară nebunia, atunci soluția opusă nu va fi mai puțin puternică - nebunia înconjurată de restul complet al "naturii indiferente"** În sprijinul acestei idei a lui Eisenstein, s-ar putea cita un exemplu din Chapaev Conform planului original al soților Vasilyev (acest lucru este evidențiat de schița supraviețuitoare) ***, Chapaev a murit într-un râu furtunos: valurile sale uriașe s-au răsturnat, fulgerele au fulgerat pe cerul negru S-a dovedit că Chapaev a fost distrus de elemente și, prin urmare, Vasilievs au refuzat o astfel de decizie În imagine, îl vedem înotând cu greu pe o suprafață calmă și un cerc de fântâni din gloanțe care se îngustează în jurul lui Tăcerea era mai dramatică decât furtuna Potrivit lui Eisenstein, Chapaev a fost cel care a descoperit noi principii ale compoziției patetice "Chapaev" este construit pe un principiu opus "Potemkin" Despre ce se obișnuia să se vorbească într-un imn, discurs optimist, vers, a fost spus în Chapaev într-un discurs colocvial simplu Eisenstein consideră că scena cheie pentru Chapaev este scena în care eroul dă o lecție de tactică, explicând unde ar trebui să fie comandantul Aici se dovedește că "în anumite condiții sistemul patos nu ar trebui să" se grăbească * Paphos, p - ** Încă o dată despre structura lucrurilor, pp - *** Vezi: "Întrebări de cinematografie", M, Editura Academiei de Științe a URSS, , pag Xia cu o tashka goală în față", dar "să fie pus în spate", adică să treacă nu prin opusul, dezvăluit în cazul "Potemkin", ci prin opusul opus" * Analizând structura capodoperei anilor treizeci - "Chapaev", Eisenstein arată continuitatea tradițiilor, existența diverselor aspirații stilistice în cadrul aceleiași metode Acest lucru se exprimă, în primul rând, în faptul că principiul "revers" al patosului corespunde aceleiași formule de "pierdere de sine" (ochi umezi, brusc uscați; un paroxism de țipete, brusc tăcuți; aplauze, brusc oprite; vorbire sublimă; , a sunat brusc ca o proză colocvială) În al doilea rând, coexistența ambelor principii în cadrul aceleiași lucrări: "Chapaev", realizat în principal în a doua manieră patetică, în trei momente cruciale își rezolvă problemele într-o mișcare jalnică directă - atacul Kappeliților, Chapaev trage înapoi în pod, explozia de la finalul filmului Și în sfârșit, în al treilea rând Aceste principii continuă să coexiste în cinematograf în ansamblu Anii douăzeci au dat exemple de construcție pretențioasă de primul tip: "Potemkin", "Mama", "Arsenal" Anii treizeci sunt exemple vii ale compoziției patetice opuse: "Chapaev", o trilogie despre Maxim, "Deputat al Mării Baltice" Și apoi au apărut Alexander Nevsky și Shchors, reînviind tradițiile epocii pre-Chapaev a lui Potemkin - desigur, într-un aspect nou Astăzi, principiile construcției patetice a lui "Potemkin" și "Chapaev"

coexistă unul lângă altul ("Casa în care locuiesc" și "Poemul despre mare", "Doi Fiodori" și "Copilăria lui Ivan", "Nouă zile de Un an" și "Comunist", "Povești despre Lenin" și "Soarta unui om") și uneori chiar în cadrul aceleiași lucrări ("The Cranes Are Flying", "Balada unui soldat") Eisenstein nu a insistat asupra caracterului obligatoriu al tehnicilor descoperite de el; mai mult, a avertizat împotriva repetarea lor mecanică Dar principiile de compunere formulate de el capătă semnificație universală Ele ne dezvăluie secretele structurii lucrurilor în artă, conștienți de identitatea acesteia cu legile care ghidează istoria II DESPRE SPECIFICITATEA CINEMULUI Explorând o astfel de problemă pur practică precum compoziția, Eisenstein descoperă legile unității organice a unei opere de artă În viitor, își extinde cercetările și consideră din acest punct de vedere nu mai o operă separată, ci arta cinematografică în ansamblu Problema - cinematograful ca artă sintetică - intră firesc în atenție: aici, în acest domeniu, se dezvăluie specificul cinematografiei Poziția de pornire a lui Eisenstein aici este lipsită de ambiguitate; el nu credea că cinematograful a apărut ca urmare a unei sinteze a artelor preexistente El folosește definiția "sintezei artelor" în raport cu cinematograful doar condiționat, opunându-se constant înțelegerii sintezei ca "adunare", ca combinație "de concert" a mijloacelor expresive ale diferitelor arte * Încă o dată despre structura lucrurilor, p Sintetic (în sensul de "unificare") nu se referă la arte diferite, ci mai degrabă la diferite zone ale artelor opuse: spațială și temporală Cinematograful, prin însăși natura sa, caută să existe în spațiu și timp Sinteza spațiului și timpului este esența artei ecranului O definiție interesantă a acestui lucru a fost dată de criticul de film spaniol Villegas Lopez: "Cinema este arta timpului în formele spațiului"* Definiția, s-ar părea, poate fi atribuită nu numai cinematografiei, ci și teatrului, dar aici se dezvăluie diferența de expresivitate Într-una dintre schițele sale scrise de mână, Eisenstein abordează direct această problemă: "Spre deosebire de teatru, unde o persoană reală fizic (actor) este conectată cu realitatea reprezentată a mediului, imaginea de pe ecran operează numai cu elemente ale imaginii realității și nu cu elemente de realitate fizică Acest lucru face posibilă și o condiție prealabilă pentru comonsurabilitatea tuturor elementelor "tonfilmului" Și mai departe: " după ce a plătit odată pentru totdeauna cu condiționalitatea din însăși premisa - realitatea "ecran" condiționată a oricărui lucru, filmul de ton este de asemenea eliberat o dată pentru totdeauna - după ce a eliminat inconsecvența dintre diferitele elemente înăuntrul său"** Eisenstein vorbește despre comensurabilitate a tuturor elementelor imaginii, aduse în unitate, care determină natura sintetică a cinematografiei Theatue, pe de altă parte, nu există ca o singură imagine simultan în timp și spațiu și, prin urmare, nu atinge acel grad fundamental de sinteticitate care determină natura cinematografiei Trebuie doar subliniat în același timp că teatrul nu are nevoie de acest lucru și, prin urmare, nu se străduiește pentru aceasta: actorul, neînfățișat, dar existând efectiv în fața publicului, este principala trăsătură specifică a teatrului; lipsit de aceasta, teatrul încetează imediat să existe, iar nicio cinematizare a scenei (în sensul introducerii unor elemente ale imaginii cinematografice în acțiunea scenică) nu contează atunci, deoarece în teatru aceasta nu poate fi decât un mijloc suplimentar În ceea ce privește artele vizuale, sinteza căutată de pictură și arhitectură este, în însăși metodologia ei, opusă sintezei cinematografiei Există o diferență fundamentală aici în două privințe

Primul Arhitectura și pictura, formând un fel de integritate armonică, nu se dizolvă în ea, fiecare dintre aceste arte continuă să fie un fenomen independent, fără a părăsi sfera existenței sale, fără a schimba natura impactului, fără a schimba materialul din care este creat În cinematograf, pe de altă parte, diferitele mijloace de exprimare nu interacționează pur și simplu, nu "solo", așa cum a subliniat Eisenstein de mai multe ori, ci există în unitate - și, mai mult, se manifestă una prin alta Al doilea Sinteza arhitecturii și picturii sugerează că aceste arte intră într-o nouă unitate În cinematograf, nu apar noi mijloace de exprimare din afară; realizându-și sinteticitatea, cinematograful își desfășoară propriile posibilități Oricât de mult se apropie cinematograful de alte arte, oricât de mult interacționează cu ele, nu le depășește *M Villegas Lopez, Cinema, Teoria y estetica del arte nuevo, Madrid, , p **Cit conform articolului · L Kozlov, Eisenstein și problema sintetității artei cinematografice - "Întrebări ale artei cinematografice", numărul , M, Editura Academiei de Științe a URSS, , p IZ granițe, care ar fi lipsite de sens: a deveni diferit înseamnă a nu mai fi tu însuți Să revenim însă la problema unității timpului și spațiului În această unitate, descoperim sensul și metodologia sintezei ecranului Interacțiunea timpului și spațiului în cinema este interacțiunea dintre filmare și montaj " Montajul", a scris Eisenstein, "este un salt într-o nouă dimensiune în raport cu compoziția cadrului Adică, cu alte cuvinte conflictul intra-cadru la un anumit grad de tensiune dramatică "rupe" cadrele cadrului și se transformă într-o joncțiune a două cadre independente adiacente Eisenstein ilustrează acest punct prin exemplul "ruperii" unei compoziții cu două planuri, la care a recurs atât de des în practica sa când compunea un cadru Relația celor două planuri din cadru poate fi diferită Într-un caz, ei sunt în opoziție conflictuală, de exemplu: comandantul din prim-plan, privesc în depărtare - în adâncurile cadrului - de unde este așteptat atacul inamicului Într-un alt caz, o construcție similară vorbește despre unitatea planurilor, de exemplu: prima lovitură a unei tobe care bate un marș și trupe care se deplasează prin cadru într-o avalanșă Gradul extrem de tensiune intra-cadru "explodează" în două cadre noi independente, care se ciocnesc în editare Tamburul din primul plan al unuia dintre exemplele date, dacă doriți să creșteți intensitatea expresivității piesei, va izbucni într-un cadru independent al unui prim-plan al tobei, care va intra într-o pauză de editare cu deplasarea trupelor Și peisajul de adâncime dintr-un alt exemplu se va separa de cadrul original într-un peisaj independent, care va deveni sub formă de montaj după primul plan al comandantului privind în depărtare "Cadra nu este deloc un element al montajului", a scris Eisenstein "Cadra este celula montajului Pe această latură a saltului dialectic într-o singură serie de împuşcături-montaj" ** Astfel, conflictul intra-cadru este deja un potențial montaj Spațiul se dezvoltă în limitele timpului din interior, din sine La baza sa cea mai profundă, "ieșirea" unui cadru individual într-o altă dimensiune - în montaj - determină capacitatea plasticității de a intra în domeniul sunetului "Într-adevăr", scrie Eisenstein, "dintr-o compoziție bidimensională cu două dimensiuni spațiale diferite, era cumva firesc să treci într-o compoziție bidimensională similară, în care măsurătorile aparțin deja unor zone diferite, la două "sfere" diferite : către zona imaginii și către zona sunetului " Și mai departe: " În final, cadrul sonor-vizual (decuparea cu o fonogramă suprapusă) este o nouă etapă complet exprimată în dezvoltarea unei compoziții cu două planuri" *** S · Ke Două fragmente

din povestea lui Pozdnyshev oferă o imagine vie performanţă Al doilea dintre ele (despre copii) extinde sfera exemplului, creând surprize și mai mari în construcțiile compoziționale exterioare, care, totuși, decurg în întregime din atitudinea internă față de subiect " M-am întrebat de unde ne venea animozitatea unul față de celălalt, dar problema era destul de clară: această mânie nu era altceva decât un protest al naturii umane împotriva animalului care o suprima M-am minunat de ura noastră unul față de celălalt Dar nu se putea altfel Această ură nu era altceva decât ura reciprocă a complicilor crimei - atât pentru incitare, cât și pentru participarea la o infracțiune Cum să nu fie o crimă când ea, sărmana, a rămas însărcinată în prima lună, iar relația noastră de porci a continuat? Crezi că mă abat de la poveste? Deloc! Acesta vă spun eu cum mi-am ucis soția La proces, ei mă întreabă de ce, cum mi-am ucis soția Prostii! Ei cred că am ucis-o atunci, cu un cuțit, pe octombrie Nu am ucis-o atunci, ci mult mai devreme "(L N Tolstoi, Sonata Kreutzer, XIII) " Prezența copiilor nu numai că nu ne-a îmbunătățit viața, dar a otrăvit-o În plus, copii - aceasta a fost o nouă cauză de discordie pentru noi De când erau copii și cu cât creșteau mai des, cu atât copiii înșiși erau atât mijlocul, cât și subiectul discordiei dar copiii erau instrumentul luptei; parcă ne certam unul cu celălalt - copii Fiecare dintre noi avea copilul lui preferat - o armă de luptă M-am luptat mai mult cu Vasya, cea mai mare, și ea Lisa Au suferit teribil din cauza asta, săracii, dar noi, în războiul nostru constant, nu am avut timp să ne gândim la ei "(L N Tolstoi, Sonata Kreutzer, XVI) După cum puteți vedea, indiferent de exemplul luăm, metoda de compunere rămâne întotdeauna aceeași În toate cazurile, principalul său determinant rămâne în primul rând atitudinea autorului În toate cazurile, prototipul pentru compoziție rămâne fapta unei persoane și structura faptelor umane Elementele decisive ale structurii compoziționale sunt preluate de autor de la fundamentele atitudinii sale față de fenomene Dictează structura caracteristicii η de-a lungul căreia este desfășurată imaginea în sine Imaginea, fără a pierde nimic din realitatea ei, iese de aici nemăsurat îmbogățită cu semnificație și emoționalitate Mai poate fi dat un exemplu Este curios că, în descrierea a două personaje, imaginile nu sunt doar separate de structura și trăsăturile obișnuite și stereotipe caracteristice acestora, ci prin mijloacele de construcție, se realizează un schimb conștient de structuri între ele! Aceste personaje sunt un ofițer german și o prostituată franceză Structura imaginii "ofițerului nobil" este atribuită unei prostituate Structura imaginii unei prostituate în cea mai neatractivă decizie servește drept schelet pentru conturul unui ofițer german Acest fel de "chassé-croise" * ne-a făcut Maupassant în cunoscuta "Mademoiselle Fifi" nouă tuturor Structura imaginii unei franțuzoaice este țesută din toate trăsăturile nobilimii asociate cu ideea burgheză de ofițer Și la fel de consecvent, prin aceeași metodă, ofițerul german se dezvăluie în ființa sa - în natura sa de prostată Din această "natura" Maupassant a luat o singură trăsătură - distructivitatea ei pentru "fundamentele morale" ale societății burgheze Acest lucru este interesant pentru că în acest aspect Maupassant a luat o schemă asemănătoare ca gata făcută, binecunoscută și proaspătă în memorie Ofițerul său german este croit după modelul construit de Zola Ofițerul cu porecla "Mademoiselle Fifi" este, desigur, Nana Nana nu în general, ci Nana în acea parte a romanului, în care Zola ridică această imagine la o mare forță distructivă pentru familiile respectabile și, în același timp, descrie capriciile distructive ale Nanei atunci când sparge porțelanul familiei oferit de

admiratorii ei Ideea generalizată a fatalității unei curtezane pentru familii și societate în această scenă este, de asemenea, "materializată" într-un episod privat cu o bomboană din porțelan săsesc și o grămadă de alte cadouri valoroase care servesc drept simbol al "înaltei societăți" ruptă batjocoritor de mofturile lui Nan Comportamentul ofițerului este complet identic cu comportamentul lui Nan în această scenă Numele "Nana" și porecla "Fifi" subliniază această legătură incontestabilă Acest lucru nu este deloc contrazis de faptul că numele diminutive franceze în general sunt construite de obicei pe această tehnică de dublare a silabei caracteristice: Ernest - "Nenesse", Josephine - "Fifina", Robert - "Beber" Mai degrabă, confirmă doar presupunerea noastră ** Și în nuvela în ansamblu, avem un exemplu excelent al modului în care o imagine obișnuită de zi cu zi este regândită compozițional în direcția corectă, fiind determinată de coloana vertebrală structurală corespunzătoare * - O figură de dans cu o schimbare de locuri a unui domn și a unei doamne ** Este interesant de observat că Maupassant, parcă pentru a-și abate privirea și pentru a încălca o astfel de asociere, "motivează" porecla "Fifi" prin faptul că purtătorul acesteia - marchizul Wilhelm von Eyrik (ofițer) - obișnuia să-și exprime disprețul pentru tot ce-l înconjoară cu o exclamație: "Fi donc!" ("Fie, ce mizerie!") Cu toate acestea, acest lucru nu schimbă problema, ci doar subliniază aceeași asociere (Notă de S M Eisenstein) Aici ne-am ocupat de cazuri destul de ilustrative, evidente și ușor de citit Aceleași principii stau însă în elementele cele mai profunde ale structurii compoziționale, în acele adâncimi în care urcă doar bisturiul unei analize foarte pedante și aprofundate Și peste tot și pretutindeni aceeași umanitate, psihologia umană, care hrănește cele mai complexe elemente compoziționale ale formei, se dovedește a fi baza exact în același mod în care hrănește și determină conținutul operei Aș dori să ilustrez aceste puncte cu două exemple foarte complexe și, s-ar părea, complet abstracte din punct de vedere formal, referitoare la componența cuirasatului Potemkin Pentru subiectul structurii lucrurilor și compoziției în sensul larg al cuvântului, ele vor servi drept exemple și confirmare a celor spuse mai sus Din punctul de vedere al "Potemkin", acestea pot servi ca material de cercetare asupra filmului în sine * * * Când oamenii vorbesc despre Potemkin, de obicei menționează două trăsături Armonia organică a compoziției sale în ansamblu Și patosul filmului ORGANICITATE ȘI PATHOS Să luăm aceste două caracteristici cele mai izbitoare ale "Coirasei" și să încercăm să dezvăluim prin ce mijloace au fost realizate, în primul rând în domeniul compoziției Prima caracteristică pe care o vom analiza este compoziția filmului în ansamblu Al doilea - în episodul "Scările Odessa", unde patosul atinge cea mai mare tensiune dramatică Să generalizăm acest lucru la întregul film Analiza noastră se va referi la modul în care organicitatea și patosul temei au fost rezolvate prin intermediul compoziției în sine În același mod, s-ar putea desluși modul în care aceleași elemente au fost rezolvate în alte articole separate, cum ar fi, de exemplu: în interpretarea actorilor, în interpretarea intrigii, în schema de lumini și culori a filmării, în lucrul cu peisaje, în lucrul cu figuranți etc Adică ne vom ocupa aici de o problemă restrânsă, parțială, a structurii lucrurilor, care nu se pretinde a fi o analiză amănunțită a tuturor aspectelor filmului Cu toate acestea, în opera de artă organică, elementele care alimentează opera în ansamblu pătrund în fiecare trăsătură care compune această operă O singură regularitate pătrunde nu numai generalul și fiecare dintre particularitățile sale, ci și fiecare zonă, menită să participe

la crearea întregului Aceleași principii vor hrăni orice zonă, apărând în fiecare dintre ei cu propriile lor diferenţe calitative Și numai în acest caz se va putea vorbi de natura organică a operei, pentru că aici înțelegem organismul așa cum îl definește Engels în Dialectica naturii: " organismul este, desigur, cea mai înaltă unitate "* Aceste considerații ne introduc imediat în primul subiect al analizei noastre - problema "organismului" sistemului lui Potemkin Să încercăm să abordăm această întrebare pe baza premisei stabilite la început Natura organică a unei opere, precum și sentimentul de organicitate primit de la o operă, ar trebui să apară dacă legea de construcție a acestei lucrări corespunde legilor structurii fenomenelor naturale organice Este destul de evident că aici vorbim despre sentimentul organicității compoziționale a întregului Chiar și telespectatorii care, din cauza apartenenței lor de clasă, sunt puternic negativi față de intriga și tema lucrării, nu pot rezista acestui sentiment, adică acelor telespectatori pentru care nici tema, nici intriga nu sunt "organice" în niciun fel Acesta este exact ceea ce s-a întâmplat cu Potemkin în publicul burghez Să lămurim însă conceptul de structură organică a unei opere în sensul în care îl înțelegem aici Aș spune că există două feluri de organicitate Prima este caracteristică oricărei lucrări în general, care are integritate și regularitate internă În acest caz, organicitatea este determinată de faptul că produsul în ansamblu este guvernat de o anumită lege structurală și toate părțile sale individuale sunt subordonate aceleiași regularități Aș numi o astfel de organicitate, după tipul de definiții ale esteticii germane, organicitate de ordin general Este destul de evident că deja în acest caz, în acest principiu, avem un cip din principiul conform căruia sunt construite fenomenele naturii și despre care a vorbit V I Lenin: " separatul nu există decât în această legătură care duce la general Generalul există numai în individ, prin individ "(Opere], vol XIII, pp -) Dar însăși legea după care sunt construite aceste fenomene ale naturii, în acest prim caz, nu coincide în niciun caz cu legea după care se construiește cutare sau cutare operă de artă Organicitatea operelor de al doilea fel are loc atunci când nu există doar principiul însuși al organicității, ci și însăși regularitatea după care se construiesc fenomenele naturale Aceasta ar putea fi numită organicitatea unui ordin special sau excepțional Ea este cea care ne interesează cel mai mult , după * F-Engels, Dialectica naturii, ed , Sotsekgiz, M -L , Iwoi, p Avem în fața noastră cazul când o operă de artă - o operă artificială - este construită după aceleași legi, după care se construiesc fenomene neartificiale - "organice", fenomene naturale Și în acest caz, nu numai intriga realistă este adevărată, ci și formele întruchipării sale compoziționale reflectă veridic și pe deplin tiparele inerente realității Evident, acest gen de lucrare are un efect cu totul deosebit asupra perceptorului, nu numai pentru că se ridică la același nivel cu fenomenele naturii, ci și pentru că legea structurii sale este în același timp legea care guvernează pe cei care percep munca, deoarece și ei fac parte din natura organică Perceptorul se simte conectat organic, contopit, unit cu o lucrare de acest tip exact în același mod în care se simte unit și îmbinat cu mediul organic și natura care îl înconjoară Într-o măsură mai mare sau mai mică, acest sentiment este inevitabil în fiecare dintre noi, iar secretul este că în acest caz, noi și lucrarea suntem guvernați de același tipar Vom lua în considerare natura acestei regularități în cele două exemple ale noastre, care, se pare, tratează două întrebări diferite și independente și care, totuși, se vor întâlni în cele din urmă Primul

exemplu este consacrat analizei acestei regularități în condiții de imobilitate, al doilea o va lua în considerare în dinamică Prin urmare, în primul exemplu, vom vorbi despre diviziunile și proporțiile construcției lucrurilor În al doilea - despre cursul structurii lucrului * * * Deci, soluția primei întrebări despre natura organică a sistemului Potemkin ar trebui să înceapă cu descifrarea dacă acest sistem este supus primei condiții - natura organică a ordinii generale "Potemkin" arată ca o cronică a evenimentelor, dar se comportă ca o dramă Secretul acestui lucru este că ritmul cronic al evenimentelor este cronometrat într-o compoziție tragică strictă În același timp, la compoziția tragică în forma sa cea mai canonică - la tragedia în cinci acte Evenimentele, luate aproape ca fapte simple, sunt împărțite în cinci acte tragice, iar faptele sunt alese și selectate în succesiunea lor, astfel încât să îndeplinească cerințele pe care tragedia clasică le pune pe actul al treilea, spre deosebire de al doilea, pe cel de-al cincilea , spre deosebire de primul etc etc Rentabilitatea lui π, regularitatea alegerii exacte a structurii în cinci acte pentru tragedie, desigur, nu este un caz în sine ness, ci rezultatul selecției naturale pe termen lung, dar nu vom intra aici aici Este suficient că la baza articulării primare a dramei noastre s-a luat tocmai acest sistem, dovedit de secole Este subliniat chiar și prin faptul că fiecare "act" este intitulat independent Să ne amintim pe scurt aceste cinci acte Partea I - "Oameni și viermi" Expunerea la acțiune Situația de pe vasul de luptă Carne de vierme Fermentul printre marinari Partea a II-a - "Dramă pe Tendra" "Totul sus!" Refuzul de a mânca supă de viermi Scena prelata - Fraţilor! Refuzul de a trage Insurecţie Relații cu ofițerii Partea a III-a - "Apelul mort" neguri Cadavrul lui Vakulinchuk în portul Odessa Plângând peste un cadavru Miting de indignare Ridicarea steagului roșu Partea a IV-a - "Scările Odesa" Fraternizarea țărmului cu un armadillo Skiff-uri cu provizii Execuție pe scara Odesa O lovitură de la un armadillo la "cartierul general al generalilor" Partea a V-a - "Întâlnirea cu escadronul" Noapte de așteptare Întâlnire cu escadrila Mașină - Fraţilor! Refuzul escadronului de a trage Nava de luptă trece victorios prin escadron În ceea ce privește acțiunea lor, episoadele fiecărei părți a dramei sunt complet diferite, dar sunt pătrunse și, parcă, cimentate de o dublă repetiție În The Drama on the Tendra, un mic grup de marinari rebeli - o mică parte dintr-un armadillo - strigă "Brothers!" spre botniţele puştilor detaşamentului punitiv care îi viza II boturile sunt coborâte Întregul corp al armadillo-ului este cu ei În "Întâlnirea cu escadronul" - cuirasatul rebel în ansamblu - o mică părticică a flotei - aruncă aceeași exclamație "Frațiilor!" spre botniţele tunurilor escadrilului amiral îndreptate spre el Și gurile de ventilație sunt coborâte: întregul organism al flotei este cu ei De la o celulă a organismului armadillo la organismul armadillo ca întreg; de la celula organismului flotei - armadillo - la organismul flotei în ansamblu - în acest fel zboară în subiect sentimentul revoluţionar de fraternitate Și îi face ecou ordinea lucrurilor, care are ca temă fraternitatea și revoluția Peste capetele comandanților navei de luptă, peste capetele amiralilor țariști ai flotei și, în cele din urmă, peste capetele cenzorilor țărilor burgheze, filmul în ansamblul ei își repezi "uralele" fraterne, la fel ca în interior poza un sentiment de fraternitate zboară de la cuirasatul rebel prin mare până la mal Organicitatea filmului, care provine dintr-o celulă din interior S M Eisenstein Rolul unei astfel de cezură în raport cu filmul în ansamblu îl joacă episodul Vakulpnchuk mort și ceața Odesa Pentru întregul film

în ansamblu, acest episod joacă același rol de oprire înainte de transfer, care este jucat de cadre individuale în părți individuale Într-adevăr, din acel moment, tema, rupând cercul legat de laturile unui singur cuirasat rebel, se sparge în anvergura întregului oraș, opus topografic navei, dar în sentimente contopindu-se în unitate cu aceasta, cu faptul, totuși să fie smuls de ea de ghetele soldaților pe scări până în momentul în care tema intră din nou în drama pe mare Vedem cât de organic este cursul dezvoltării temei și, în același timp, vedem că sistemul lui Potemkin, care se revarsă în întregime din acest curs al temei, este unul pentru lucru în ansamblu, așa cum este unul pentru principalele sale articulații fracționale Legea organicității unui ordin general, după cum vedem, este respectată în întregime Dar să aruncăm o privire mai atentă și să verificăm dacă legea organicității a fost dusă și mai profund, dacă în sistemul lui Potemkin nu există respectarea nu numai a principiului, ci și a formulei însăși a acelei regularități prin care fenomenele de natura organică există Pentru a face acest lucru, trebuie să analizăm însăși natura acestor legi, să le determinăm și apoi să verificăm dacă structura compozițională a Potemkinului corespunde nu numai principiilor, ci chiar "formulelor" conform cărora procesele de au loc fenomene naturale Evident, cu o astfel de formulare a întrebării, vom vorbi în primul rând despre proporțiile în care este construit Potemkin și despre măsura în care ritmul construcției acestor proporții va coincide cu ritmurile regularităților în fenomenele naturale Pentru a face acest lucru, să ne amintim și să stabilim care sunt acele "formule" și forme geometrice în care se exprimă natura caracteristică a fenomenelor organice ale naturii, integritatea lor organică și semnele unității organice a întregului și a părților sale Cel mai ușor este să le dezvăluiți și să le definiți pe baza principalului fenomen care distinge natura organică vie de alte fenomene Acest fenomen este creșterea, iar în jurul acestei formule de creștere, ca semn principal al unui fenomen organic, ne vom concentra preocupările Vorbim în mod deliberat acum despre creștere, nu despre dezvoltare adică despre latura evolutivă primitivă a fenomenului, în contrast cu legile dezvoltării, care au un program progresiv diferit, mai complicat Despre el, despre această a doua fază a ceea ce se întâmplă în organicele nu numai ale fenomenelor naturale, ci deja în societate, despre dezvoltare, în contrast cu creșterea, vom spune mai jos Deci, care este "formula" de creștere ca semn tipic primar al naturii organice? S M Eisenstein, v În zona proporțiilor stabilite, care exprimă static dinamica acestui fenomen, această formulă este inclusă în ceea ce se numește de obicei "secțiunea de aur" în științele estetice Pe banca școlii am numit o astfel de proporție împărțirea segmentului în rapoarte extreme și medii Să ne oprim aici pentru o clipă și, într-o scurtă digresiune, să încercăm să arătăm cum formula raportului de aur traversează curba de creștere reală a fenomenelor naturale cu o imagine matematică pentru a exprima ideea de creștere * * * În căutarea "formulelor" și a unei imagini generalizatoare a curbei, care să exprime ideea de creștere organică, cercetătorii acestei probleme au mers în două direcții Pe de o parte, au urmat calea cea mai simplă - măsurători comparative ale obiectelor de natură organică în creștere Pe de altă parte, au folosit matematica "pură" θ în căutarea unei formule care să exprime în mod matematic ideea celui de-al doilea semn necesar al organicității, și anume principiul unității și inseparabilității întregului și a tuturor componentelor sale părți Obiectele de măsurare pentru cele dintâi au fost coroane de frunze și corole de flori, conuri de molid și capete de

floarea soarelui Acesta din urmă s-a dovedit a fi unul dintre cele mai ilustrative exemplare pentru observație: traiectoria curbelor de creștere este vizibilă pe capul unei floarea-soarelui, ca într-un desen finit Măsurătorile și derivarea unei curbe care generalizează toate cazurile speciale au condus la următoarea propoziție: procesul de creștere se desfășoară de-a lungul unei spirale care se desfășoară, iar această spirală este logaritmică Spiralele logaritmice sunt diferite, dar toate au proprietatea comună că vectorii succesivi aranjați ca OA, OB, OC, OD etc în desen formează o progresie geometrică, adică pentru o spirală logaritmică va exista întotdeauna o serie: OA OB OS OB ~ OS~) · · · pentru orice valoare a lui m (vezi Fig) Este evident că orice spirală logaritmică poartă în sine imaginea ideii de evoluție uniformă* * Cu excepția cazului în care această spirală se transformă într-un cerc, o linie dreaptă sau un punct cu OB = OA, OB = , OB = oo (Notă de S M Eisenstein) Rps Cu toate acestea, este la fel de evident că curba de creștere reală a tuturor celor posibile se va dovedi a fi doar una definită și, în plus, una care poate conecta vectorii între ei și (conform celei de-a doua condiții a organicității) să stabilească unul mai multă legătură, și anume, între vectori succesivi, legătură care este și caracteristică unității întregului și părților sale Și în acest loc se întâlnesc ambele serii de căutări: calea măsurătorilor efective și calea căutării unei imagini matematice pentru ideea unității întregului și părților sale Exprimarea matematică a acestei idei i-a îngrijorat chiar și pe cei din vechime Prima aproximare a expresiei acestui lucru este dată de Platon ca răspuns la întrebarea: cum pot două părți să facă un întreg (Timaeus, VII) "Este imposibil ca două lucruri să fie perfect unite fără un al treilea, deoarece între ele trebuie să existe o legătură care să le țină împreună Proporția poate realiza cel mai bine acest lucru, deoarece dacă trei numere au proprietatea că media este legată de cel mai mic, așa cum este mai mare de medie și invers, cel mai mic este legat de medie, așa cum media este de cel mai mare, atunci ultimul și primul va fi media, iar media - primul și ultimul Astfel, totul va fi neapărat la fel și, din moment ce va fi același, va constitui un întreg "(citez din G Thymerding) Dacă adăugăm la aceasta condiția că cel mai mare este în același timp întregul, adică suma dintre mai mic și mediu, atunci aceasta va fi formula care întruchipează cel mai pe deplin ideea conexiunii dintre întregul și părțile sale, prezentate sub forma a două pasaje, în suma constituenților lor acest întreg Sub această formă, această poziție este "diviziunea unui segment în raportul extrem și mediu", cunoscută tuturor de la banca școlii, sau așa-numita secțiune de aur "Sectio aurea" - numită această secțiune de Leonardo da Vinci, care în nesfârșita serie de cercetători și amatori implicați în problema fascinantă a secțiunii de aur din cele mai vechi timpuri și până în zilele noastre, are un loc onorabil în determinarea proprietăților acesteia Proprietatea sa este într-adevăr proprietatea pe care o căutam inJ?P°$· Grimm ("Proportionality in Architecture", MJ ' û , p) scrie in "Results of the Exceptional Properties of the Golden Current": " O secțiune de aur a tuturor diviziunilor întregului dă un raport constant între întreg și părțile sale; numai în ea ambii termeni anteriori ♦ sunt complet dependenți de valoarea principală, pe ansamblu, iar raportul lor între ei și cu întregul nu este întâmplător, ci un raport constant egal cu , pentru orice valoare a întregului Este evident că aceasta este aproximarea maximă accesibilă a unei scheme matematice cu acea condiție a unității organice a întregului și a părților sale în natură, așa cum o definește Hegel în acele pagini ale Enciclopediei pe

care Engels o operează în Dialectica naturii ([ed , Sotsekgiz, M - L ,], p şi) " Adevărat, se spune că un animal este format din oase, mușchi, nervi etc Cu toate acestea, este imediat clar că acest lucru nu are același sens ca afirmația că o bucată de granit este formată din substanțele menționate mai sus Aceste substanțe sunt complet indiferente față de combinația lor și pot exista la fel de bine și fără această combinație; diferitele părți și membre ale corpului organic se păstrează numai în combinația lor și, separate unele de altele, încetează să mai existe ca atare " [Hegel, Opere, vol] " Membrii și organele unui corp viu trebuie considerate nu numai ca părți ale sale, deoarece sunt ceea ce sunt doar în unitate și nu sunt în niciun caz indiferente față de acestea din urmă Aceste membre și organe devin părți simple doar sub mâna anatomistului, dar apoi nu se mai ocupă de corpuri vii, ci de cadavre "[Ibid , p] Întrebarea firească este, unde este legătura dintre secțiunea de aur ca imagine matematică cea mai perfectă a unității întregului și părților sale și spirala logaritmică ca modalitate liniară cea mai perfectă de exprimare a principiului evoluției uniforme în general? Această legătură este sânge și constă în faptul că singura dintre toate spiralele logaritmice posibile, care îndepărtează nu numai imaginea principiului evoluției în general, ci conform căreia are loc creșterea reală a fenomenelor naturale, este una în care relaţiile O A OB OS A~,Q ÕB = OC = ÕD ȘI T D Egal cu °' ' adică pentru fiecare AC, BD etc , OB, OC etc corespunzătoare, servesc drept cel mai mare dintre cele două segmente în care secțiunea de aur le împarte Vedem deci că această curbă, care este de fapt prezentă în toate cazurile de creștere și este la fel de adevărată pentru tăierea * Adică ambele segmente care alcătuiesc întregul (Notă de S M Eisenstein) trunchiul copacului, și pentru bucla cochiliei și pentru structura cornului unui animal și pentru secțiunea unui os uman, este inseparabilă de această minunată imagine plastică a ideii de creștere și fiecare trei dintre vectorii săi, cum ar fi OA, OB, OS sunt într-o proporție care întruchipează cel mai bine unitatea imaginii matematice a întregului și a părților sale Deci, în contururile și proporțiile din domeniul matematicii, este întruchipată ideea de organicitate, care coincide în toate privințele cu procesele și faptele de natură organică Deci, în zona proporțiilor sunt "organice" - proporțiile secțiunii de aur * * * O astfel de excursie în sine, desigur, este fascinantă Dar este, de asemenea, de netăgăduit că este prea specializată pentru a ne opri și mai mult și mai detaliat asupra problemelor ridicate în ea Mai mult, pentru subiectul nostru, în primul rând, concluzia este importantă: este important ca condiția dorită pentru proporțiile organice a două segmente ale unei linii, atât în raport cu cealaltă, cât și în raport cu această linie în ansamblu, necesită că împărțirea acestei linii în două trece prin punctul așa-numitului raport de aur Secțiunea de aur constă în împărțirea întregii linii în două astfel de componente, dintre care cea mai mică este legată de cea mai mare, cât cea mai mare este de întreg Exprimată în numere întregi, proporția distanțelor punctului secțiunii de aur de la capetele segmentului se exprimă în aproximări succesive, după cum urmează: / , / > / , /iз, / etc sau o fracție infinită de , pentru un segment mai mare, numărând întregul ca unitate Structura lucrurilor, aranjată după proporții, după secțiunea de aur, are o putere de influență absolut excepțională în artă, deoarece creează un sentiment de organicitate supremă În conformitate cu aceasta, au fost construite cele mai bune monumente ale Greciei și ale Renașterii De asemenea, este impregnat de compoziția celor mai interesante lucrări de pictură În general, în domeniul

artelor plastice, raportul de aur și utilizarea sa compozițională sunt mai mult decât populare Este destul de evident că nu există nimic "mistic" în baza impactului său deosebit și excepțional Ne-am străduit suficient să arătăm de ce acest efect este atât de su-U° o organic și de ce această regularitate dă cel mai mare răspuns în noi înșine: cu toate fibrele, dacă nu cu sufletul, cel puțin, ale corpului nostru, suntem într-o singură regularitate-n STP a celei mai simple mișcări - creșterea - va coincide cu ceea ce ni se prezintă în lucrare Pe vremuri, legătura "de sânge" a unei persoane cu o clădire viitoare a fost stabilită fizic - prin rămășițele sângeroase ale sacrificiului uman, care au fost îngropate în locul viitoarelor temple și ziduri Dar, începând cu greci, sângerarea acestei conexiuni de la corpul fizic și oasele unei persoane a trecut în unitatea și comunitatea tiparelor care pătrund în mod egal în corpul uman viu și în acele capodopere de neîntrecut ale arhitecturii grecești, ale căror proporții sunt rezolvate de secțiunea de aur După cum s-a spus, întrebările secțiunii de aur au fost elaborate în special în domeniul artelor plastice Sunt mai puțin populare în aplicațiile la artele temporare, deși aici au, poate, un domeniu de aplicare și mai mare Totuși, pentru domeniul poeziei, ceva există în această direcție Cunosc mai multe despre analiza acestei probleme pentru structura lucrărilor muzicale din referiri la lucrările neterminate sau inedite ale lui E K Rozenov, care dau un procent foarte mare de "hituri" ale secțiunii de aur în muzică Exemplele de poezie sunt nenumărate Pușkin este deosebit de plin de ei Iau la întâmplare două dintre cele mai izbitoare mostre ale mele preferate: în ele, hit-urile secțiunii de aur din versurile în sine sunt respinse de un semn de punct - un punct Un punct care apare în interiorul versului doar în locul secțiunii de aur Primul exemplu este luat din al doilea cântec al lui Ruslan și Lyudmila: ÎN Din pragul colibei mele Aşa am văzut, în toiul zilelor de vară, Când în spatele găinii laşi pe trufaşul sultan al coteţului de găini, Cocoşul meu alerga prin curte Şi cu aripi voluptuoase Îi îmbrăţişase deja iubita; Deasupra lor, în cercuri viclene, Bătrânul hoț al găinilor satului, Luând măsuri de distrugere, Un zmeu cenușiu s-a repezit, a înotat, Și a căzut ca fulgerul în curte S-a înălțat, zburând || În gheare groaznice În întunericul crăpăturilor sigure Îl duce pe bietul răufăcător Degeaba, cu durerea lui Și lovit de frica rece, Cocoșul își cheamă stăpâna Vede doar puf zburător, Purtat de vântul zburător ("Ruslan și Lyudmila", - Cântecul doi) Raportul de aur trece prin al treisprezecelea vers (din douăzeci), tăindu-l în două rețele de material verbal, dintre care cel mai mare este exact , din volumul total (proporția de aur: ,) Din conținutul în sine, este evident că tocmai în acest loc are loc divizarea plot-tematică a tabloului în două părți, din care rezultă clar că raportul de aur nu este în niciun caz un "joc mental" abstract dar că este profund legată de conținut Cât de clar este evidențiat se poate vedea cel puțin din faptul că, în întregul exemplu, este singurul vers tăiat în interior de semnul "punctuației complete" - un punct Al doilea exemplu: Călare, în sălbăticia stepelor goale, regele și hatmanul se repezi amândoi Ei aleargă Și soarta i-a legat Pericol apropiat și răutate Acordă putere regelui Și-a uitat rana grea Și Cu capul plecat, El galopează, suntem mânați de ruși, Și slujitorii credincioși în mulțime Cu greu Îl pot urma A ÎN ("Poltava", Al treilea cântec) Principala proporție de aur cade după cuvântul "uitat" A : B = : ; mai precis, : Matricele A și B în același grad aproximativ de aproximare se destramă de-a lungul secțiunii de aur Împărțirea întregii matrice, precum și împărțirea în

cadrul matricei Și din nou sunt tăiate prin opriri complete - puncte, singurele cazuri, din nou, când un punct apare în interiorul unui vers Pe cuvântul "slujitori", în care matricea B este împărțită conform proporției de aur, în loc de punct, avem de-a face cu un accent pur intonațional care apare în mod necesar la citire și provoacă o întârziere corespunzătoare înainte de cuvântul "adevărat" (ca era un "punct imaginar") Datele ambelor exemple (- și) sunt date pentru a arăta că aceste elemente de "organism" sunt la fel de caracteristice lui Pușkin în stadii complet diferite ale lucrării sale Pentru lucrările de cinematografie, "verificarea" cu raportul de aur, se pare, nu s-a făcut niciodată Și este cu atât mai curios de observat că Potemkinul, cunoscut empiric pentru "natura organică" a sistemului său, are cota de a fi construit în întregime conform legii secțiunii de aur Nu a fost o coincidență că am spus mai sus că împărțirea în două a fiecărei părți ° și a întregului film în ansamblu se află aproximativ la mijloc Se află mult mai aproape de proporția : , care este cea mai schematică aproximare a aurului secțiune La urma urmei, chiar pe punctul : , între sfârșitul celei de-a doua și în cele din urmă a treia parte a filmului în cinci acte, se află principalul - Hurray al filmului: punctul zero de oprire al acțiunii Chiar mai precis, pentru că tema Vakulinchuk mort și cortul intră în vigoare nu din partea a treia, ci de la sfârșitul celei de-a doua, adăugând , lipsă celor șase puncte din partea rămasă a filmului, ceea ce are ca rezultat , adică proporția exactă corespunzătoare raportului de aur Punctele de cezură sunt, de asemenea, deplasate într-o proporție similară - fractura OB în părți separate ale filmului Dar, poate, cel mai curios lucru din toate acestea este că legea secțiunii de aur din Potemkin este respectată nu numai pentru punctul zero al mișcării, este valabilă și pentru punctul apogeu în același timp Punctul de apogeu este steagul roșu de pe catargul armadillo-ului Și steagul roșu urcă și el în punctul raportului de aur! Dar secțiunea de aur, socotită de data aceasta de la celălalt capăt al filmului - la punctul : (adică pe cota de apă din primele trei și ultimele două părți - la sfârșitul celei de-a treia părți În același timp , cu o suprapunere în a patra, unde steagul apare și la începutul a patra parte) Astfel, în "Potemkin" nu numai fiecare parte individuală a acesteia, ci întregul film în ansamblu și, în același timp, în ambele culme - în punctul de imobilitate completă și în punctul de decolare maximă - cele mai multe urmează cu strictețe legea raportului de aur - legea ordinii fenomenelor organice ale naturii * Acesta este secretul naturii organice a compoziției sale și aceasta este confirmarea în practică a acelor presupuneri despre compoziția în general, pe care le-am exprimat la început Pentru a transforma în cele din urmă aceste ipoteze despre compoziție în "dispoziții despre compoziție", să analizăm a doua trăsătură decisivă a "Cuirasatul Potemkin" - problema patosului său și a mijloacelor de compunere prin care patosul temei este întruchipat în patosul imaginii * * * Înainte de a trece însă la problema patosului, remarcăm faptul că Potemkin nu este unic prin faptul că atât momentul apogeului său, cât și contrapogeul cad în depărtare de la începutul și sfârșitul filmului de ambele ori către punctele secțiunea de aur - o dată numărată de la început, iar altă dată de la sfârșit În acest sens, "Potemkin" nu este deloc unic În orice artă conexă, se pot găsi exemple despre cum două puncte izbitoare ale unei structuri compoziționale ajung ambele în punctele secțiunii de aur În acest caz, aceste puncte se dovedesc a fi exact așa * Cred că particularitatea tragediei, care, așa cum am indicat mai sus, tinde tocmai spre o structură în cinci acte, este

legată de același fapt: împărțirea naturală a materialului de cinci acte în proporțiile cele mai organice de : și : în acest caz este exprimat prin acte întregi (Notă de S M Eisenstein) dar numărate de la capete diferite ale masei principale, care este articulată de ei Să dăm un exemplu de astfel de "proporție de aur dublă" din pictură Acest exemplu este deosebit de interesant pentru că este preluat din opera celui mai mare, incontestabil reprezentant al tendinței realiste în pictură Și faptul că acest lucru se găsește tocmai în opera sa poate servi drept reproș acelor prejudecăți, potrivit cărora un adevăr cotidian este suficient pentru realism, în timp ce severitatea scrierii compoziționale nu este deloc importantă și chiar aproape dăunătoare! O analiză a lucrărilor marilor maeștri cu adevărat ai realismului spune o altă poveste Problemele compoziției i-au chinuit în mod creativ la fel de neobosit ca și problemele întruchipării adevărului vieții, căci adevărul, simțit sincer până la capăt și exprimat pe deplin în sentimentele sale, va fi întruchipat prin toate mijloacele care se află în mâinile autor Dar acest lucru a fost deja spus în detaliu și în detaliu Să trecem la un exemplu Această imagine este "Boierul Morozova" Autorul este V I Surikov Acea poză și acel artist, despre veridicitatea despre care Stasov a scris (în): " Surikov a creat acum un astfel de tablou, care, în opinia mea, este primul dintre toate picturile noastre pe subiecte din istoria Rusiei Puterea adevărului, puterea istoricității, pe care o respiră noua imagine a lui Surikov, sunt uimitor " Și inseparabil cu aceasta, acesta este același Surikov care a scris despre șederea sa la Academie: " cel mai mult era angajat în compoziție Acolo m-au numit "compozitor": am studiat toată naturalețea și frumusețea compoziției Acasă și-a pus sarcini și le-a rezolvat " Surikov a rămas un astfel de "compozitor" pentru tot restul vieții Fiecare dintre picturile sale este o confirmare vie a acestui lucru Și cel mai strălucitor - "Boyarynya Morozova" Aici, combinația de "naturalitate" și frumusețe în compoziție este prezentată, poate, cel mai bogat Dar care este această combinație de "naturalitate și frumusețe" dacă nu "organism" în sensul despre care am vorbit mai sus? Dar acolo unde vorbim de organicitate, acolo caută proporția de aur în proporții! Același Stașov a scris despre "Boierul Morozova" ca "solist" înconjurat de un "cor" "Partidul" central aparține însăși nobilei Rolul ei este atribuit părții de mijloc a imaginii Este blocat de punctul de cea mai mare înălțime și punctul de cea mai joasă cădere a su-Get al imaginii Aceasta este ridicarea mâinii lui Morozova cu semnul crucii cu două degete ca punct cel mai înalt Și este neajutorat o mână întinsă aceleiași nobile, dar de data aceasta mâna unei bătrâne - o sărmană rătăcitoare, o mână de sub care, alături de ultima speranță a mântuirii, iese capătul saniei Acestea sunt cele două puncte dramatice centrale ale "rolului" nobilei Morozova: punctul "zero" și punctul de decolare maximă Unitatea dramei este, parcă, atrasă de faptul că ambele puncte sunt înlănțuite de diagonala centrală decisivă care determină întreaga structură de bază a tabloului Ele nu coincid literal cu această diagonală și tocmai aceasta este diferența dintre o imagine vie și o schemă geometrică moartă Dar efortul către această diagonală și legătura cu ea este evidentă Să încercăm să stabilim spațial ce alte secțiuni decisive trec în apropierea acestor două puncte ale dramei Mic desen și lucrare geometrică [vezi orez] ne va arăta că ambele puncte de dramă includ între ele două secțiuni verticale care se extind , de la fiecare margine a dreptunghiului imaginii! "Punctul cel mai de jos" coincide în întregime cu secțiunea AB, care este la , de marginea stângă Și cum rămâne cu "punctul cel mai înalt"? La prima vedere, avem

o aparentă contradicție: la urma urmei, secțiunea AiBi, despărțită de , de marginea dreaptă a imaginii, nu trece prin mână, nici măcar prin capul sau ochiul nobilei, ci se dovedește a fi undeva în fața gurii nobilei! Adică, cu alte cuvinte, aceasta este o secțiune decisivă, un mijloc de a atrage atenția cât mai mult, de parcă ar trece prin aer, degeaba, prin fața gurii Sunt de acord că în fața gurii Sunt de acord că pe calea aerului Dar nu sunt de acord că este "irosit" Viceversa! Raportul de aur se reduce aici la cel mai important lucru Iar surpriza aici este doar în faptul că acest lucru cel mai important în sine este plastic de nedescris Secțiunea de aur AiBi trece prin cuvântul care zboară de pe buzele nobilei Morozova Pentru nici o mână, nici ochi arzând, nici o gură - principalul lucru aici Dar cuvântul de foc al convingerii fanatice În el, și tocmai în el, se află cea mai mare forță a Morozovei Același Stasov scrie despre ea că este "aceeași femeie despre care Avvakum , șeful fanaticilor de atunci, spunea în acele vremuri că era "un leu între oi" " Cu toate acestea, mâna este imaginabilă Ochi - înfățișează Fața este pzo-brasimo Vocea nu este O Ce face Surikov? În locul în care ar izbucni vocea "de nedescris plastic", el nu plasează niciun detaliu care să poată atrage atenția privitorului în acest loc Dar el face ca atenția privitorului să zăbovească și mai puternic și și mai entuziasmat în acest loc, deoarece acest loc este un punct de intersecție nereprezentat plastic a două articulații compoziționale decisive care conduc ochiul de-a lungul suprafeței imaginii, și anume principala compoziție linia diagonalei și linia care trece prin raportul de aur Aici Surikov, prin intermediul articulațiilor compoziționale, depășește limitele unei prezentări plastice restrâns picturale, și face asta pentru a da o idee a ceea ce ar fi imposibil de arătat printr-o singură imagine plastică! El atrage atenția nu numai asupra nobilei Morozova, nu numai asupra chipului ei, ci, parcă, asupra însuși cuvintelor apelului de foc care iese de pe buze După cum putem vedea, punctul cu adevărat cel mai înalt, precum și cel mai jos, într-adevăr aici, ca și în cazul lui "Potemkin", se află în egală măsură pe axele secțiunii de aur Este curios de observat că asemănarea este și mai profundă Tocmai am descoperit în Surikov o tranziție de la dimensiune la dimensiune în "punctul de cea mai înaltă decolare" Există un sunet de nedescris în acest moment Un lucru complet similar se întâmplă la "cel mai înalt punct de decolare" și la Potemkin: acolo se găsește un steag roșu; în ea, gama de lumină negru-gri-albă a fotografiilor este aruncată brusc într-o altă dimensiune - în colorare, în culoare Imaginea luminoasă devine culoare Să ne amintim acest lucru și să ne întoarcem acum la problema analizei principiilor patosului, unde fenomenelor de acest ordin li se va acorda atenția cuvenită * * * Nu vom intra în natura a ceea ce este patos "ca atare" aici Ne vom limita la a considera o lucrare patetică din perspectiva percepției ei de către privitor, sau mai bine zis, din perspectiva impactului ei asupra privitorului Și, pe baza acestor trăsături speciale de influență, vom încerca să determinăm acele trăsături speciale de construcție pe care ar trebui să le aibă o compoziție patos După aceea, vom verifica aceste caracteristici pe exemplul care ne interesează și nu ne vom refuza plăcerea de a termina toate acestea cu niște concluzii generalizatoare Pentru a face acest lucru, în primul rând, să subliniem în câteva cuvinte efectul patosului Vom face în mod deliberat cât mai succint și banal posibil Atunci vor apărea imediat cele mai atrăgătoare și caracteristice trăsături Cea mai primitivă aici va fi o descriere simplă a semnelor cele mai superficiale ale comportamentului extern al privitorului, surprinse de patos Cu toate

acestea, chiar și aceste semne se vor dovedi a fi atât de simptomatice încât ne vor conduce imediat la problema principală Potrivit unor astfel de semne, patosul este ceea ce îl face pe spectator să sară de pe scaune Acesta este ceea ce îl face să decoleze Asta îl face să aplaude, să țipe Acesta este ceea ce îi face ochii să sclipească de încântare înainte ca lacrimile de încântare să vină în ei Într-un cuvânt, tot ceea ce îl face pe spectator "să-și piardă cumpătul" Folosind cuvinte mai frumoase, am putea spune că efectul patosului unei opere este de a conduce privitorul în extaz O astfel de formulare nu adaugă nimic nou, deoarece cele trei rânduri de mai sus spun exact același lucru, deoarece ex-stasis (din stat) înseamnă literalmente același lucru cu "ieșiți din tine însuți" sau "ieșiți din starea obișnuită" " Toate semnele de mai sus urmează cu strictețe această formulă Așezat - s-a ridicat În picioare - a sărit în sus Imobil - mișcat Tăcut - strigă Dim - Sclipitor Uscat - umezit În fiecare caz, a existat o "ieșire din stat", "ieșire din sine" Dar acest lucru nu este suficient: "a ieși din sine" nu înseamnă "a ieși în nimic" Ieșirea din sine este, inevitabil, și o trecere în altceva, în ceva diferit de calitate, în ceva opus celui precedent (cel nemișcat în mobil, cel nemișcat în sunet etc) Astfel, chiar și din cea mai superficială descriere a efectului extatic pe care îl produce o construcție patos, devine clar ce caracteristică de bază ar trebui să aibă construcția într-o compoziție patos În acest sistem, după toate semnele sale, trebuie respectată condiția "ieșirii din sine" și trecerea neîncetată la o altă calitate A-ți pierde cumpătul, a scoate din echilibrul și starea obișnuită, a te transfera într-o nouă stare - toate acestea, desigur, intră în condițiile influenței oricărei arte care ne poate capta Iar tipurile de opere de artă, aparent, sunt grupate după gradul în care sunt disponibile Într-o asemenea serie unică, ponderea lucrărilor jalnice va beneficia de condiția de a avea această calitate comună în cea mai mare măsură Aparent, construcțiile patetice sunt punctul culminant Pe τθM al unui singur drum Și, aparent, este posibil să se considere toate celelalte varietăți ale compoziției operelor de artă ca un fel de spa care dau derivate din cazul limitativ, care este extrem de "revoltător" - din cazul construcției de tip patetic Nimeni de aici să nu se sperie de faptul că, vorbind de patos, nu am atins încă problema subiectului și conținutului Ideea aici nu este despre conținutul patos în general, ci despre mijloacele prin care patosul este realizat în compoziție Unul și același fapt poate intra într-o operă de artă sub orice formă de prelucrare: de la un protocol rece de conținut până la un imn cu adevărat patetic Și aceste trăsături ale mijloacelor artistice de ridicare a "sunetului" evenimentului până la patos sunt cele care ne interesează aici Fără îndoială, acest lucru se datorează în primul rând atitudinii autorului față de conținut Dar compoziția, în sensul în care o înțelegem aici, este o construcție care servește în primul rând pentru a întruchipa atitudinea autorului față de conținut și, în același timp, îl face pe privitor să se raporteze la acest conținut în același mod Prin urmare, în acest articol suntem mai puțin interesați de întrebarea "natura" pretențioasă a cutare sau aceluia fenomen, care este întotdeauna relativ social De asemenea, nu ne oprim asupra naturii atitudinii patetice a autorului față de cutare sau cutare fenomen, care este, evident, condiționat și social Ne interesează aici (cu prezența a priori a ambelor) problema pusă îngust a modului în care această "relație" cu "natura fenomenelor" se realizează prin compunerea în condiții de construcție patetică Așadar, urmând aceeași poziție, care deja s-a justificat o dată în problema

organicității, vom spune că, dorind să realizăm "ieșirea din sine" maximă a privitorului, trebuie să îi oferim un "scenariu" adecvat lucrării , in urma caruia ar ajunge in starea dorita Cel mai simplu "prototip" al unui astfel de comportament imitativ va fi, desigur, o persoană care acționează extatic pe ecran, adică un personaj cuprins de patos, un personaj care, într-un sens sau altul, "își pierde cumpătul" Aici structura se va potrivi cu imaginea Și subiectul imaginii - comportamentul unei astfel de persoane va proceda în sine în funcție de condițiile structurii "extatice" Luați-o măcar pe baza vorbirii Neorganizat în cursul său obișnuit, acesta, devenind jalnic, capătă imediat o urmărire a unui ritm clar vizibil; nu numai prozaic, ci și prozaic în formele sale, începe imediat să sclipească cu formele și răsturnările de vorbire caracteristice poeziei (neașteptarea comparațiilor, convexitatea expresiilor figurative), etc , etc Oricare ar fi semnul de vorbire sau altul manifestarea unei persoane în a lua acest moment, în tot ceea ce surprindem această trecere de la calitate la o nouă calitate Acesta este primul pas de-a lungul liniei posibilităților compoziționale pe această cale Mai complicat și mai eficient va fi cazul când această condiție de bază nu persistă doar asupra persoanei, ci, mergând "dincolo" de persoana în sine, se extinde la mediul și mediul personajului, adică atunci când acest mediu în sine este prezentat în aceleaşi condiţii nebunie" Acest lucru poate fi găsit în Shakespeare În acest sens, un exemplu de clasă al "freneziei" lui Lear, o frenezie care trece dincolo de personaj, în "frenezia" naturii însăși, într-o furtună "Din sine" - trecerea la următoarea dimensiune pentru a provoca un efect patetic - este în general caracteristic lui Shakespeare Să ne amintim cel puțin un exemplu atât de caracteristic de "patetizare" a faptului că "regele își va bea sănătatea", după spusele regelui Claudius, ridicând paharul pentru Hamlet în scena duelului cu Laertes rege Regele își va bea sănătatea Dă-mi căni Tunetul timpanelor Să ducă trâmbițele, trâmbițele la tunieri, Pistolele spre cer, cerurile spre pământ Toastul regelui pentru Hamlet Să începem ("Hamlet", V ( ) Traducere de B Pasternak) Aici "metoda" patosului este aproape goală la "recepție" Și acest lucru este profund justificat: la urma urmei, regele ridică cupa pentru cineva care, după propria sa ureche, ar trebui să moară într-un duel de la cea mai mică zgârietură cu o sabie otrăvită! Astfel, tirada jalnică a regelui nu este un impuls sincer de simțire, ci o exclamație, construită tehnic și voit după "rețeta" discursurilor jalnice! Prin urmare, atât expunerea dispozitivului, cât și alegerea mijloacelor în sine sunt mai degrabă în interesul a ceea ce englezii, în contrast cu patosul - "pat-hos'a", numesc "bathos'oM" - pompozitate excesivă Cu atât mai bine pentru noi - iată, într-o formă dens "suprasubliniată", metoda modului în care patosul este construit de Shakespeare însuși* Să nu uităm că el însuși este fidel acestei metode în momentele de cea mai mare tensiune a tragediilor sale Deci, din engleză în latină, exclamația sare: "Și tu, Brutus!" - ("Et tu, Brute!") în gura lui Iulius Caesar, murind din pumnalele asasinilor de la poalele statuii lui Pompei • Exemple nu mai puțin frapante în acest sens și, în plus, rezolvate pe materialul oricărui mediu cunoscut nouă pot fi găsite în cele mai bogate * Un exemplu asemănător vom găsi mai târziu, în secțiunea ulterioară a lucrării' în descrierile unui mod oarecum exagerat de patetic RY marelui Frederic Lemaitre (Notă de S M Eisenstein) din belşug printre naturaliştii şcolii Zola şi în însuşi Zola în primul rând La Zola, mediul însuși fiind descris, detaliile care îl compun, fazele evenimentelor în sine din fiecare scenă individuală sunt întotdeauna alese și prezentate în așa fel încât să se

regăsească în starea cerută din punct de vedere al structurii atât cotidiene, cât și fizic Acest lucru este valabil pentru oricare dintre structurile sale compoziționale, dar este evident mai ales în acele cazuri când Zola cade în patos și ridică evenimentele la patos, care în sine nu sunt uneori în mod neapărat patetice Nu în ritmul prozei, nici în sistemul de imagini și comparații, nici în structura scenei, adică nu în elementele pur compoziționale ale episoadelor, Zola are regularitatea structurală necesară scenei, ci conform la formula sa, fenomenele sunt înfățișate și oamenii înfățișați se comportă la ordinul autorului Acest lucru este atât de tipic pentru maniera lui Zola, încât s-ar putea considera o tehnică specifică caracteristică metodei naturaliștilor acestei școli Astfel, în acest caz, în primul rând se află selecția fenomenelor care ele însele se desfășoară extatic, prin ele însele "iese din ele însele", adică luate pentru momentul descrierii tocmai în astfel de momente ale ființei lor Această tehnică este însoțită și de o a doua tehnică compozițională, deja rudimentară: fenomenele prezentate în acest fel sunt așezate între ele în așa fel încât unul dintre ele, în raport cu celălalt, începe să sune ca o trecere de la o intensitate la alta , de la o "dimensiune" la alta Și numai pe al treilea și ultimul loc această școală aplică ocazional aceleași condiții elementelor pur compoziționale: aceleiași mișcări în cadrul schimbării ritmurilor prozei, în cadrul naturii limbajului sau al structurii generale a mișcării unui episod sau a unui lanț de episoade Această parte a lucrării, din punct de vedere istoric, revine mai degrabă școlilor care au înlocuit școala "naturalismului", școli care, în entuziasmul lor pentru această latură a problemei, în multe cazuri au făcut și fac acest lucru chiar și către în detrimentul bunei materialităţi "rubensiene" a imaginilor, atât de caracteristică lui Zola Dar după tot ce s-a spus, să ne întoarcem la obiectul principal al examinării noastre - la "Scările Odesa" Să aruncăm o privire la structura modului în care evenimentele sunt prezentate și grupate pe ea În primul rând, observând starea frenetică a oamenilor reprezentați, a maselor, vom urmări ceea ce avem nevoie în funcție de semne structurale și compoziționale Să o facem cel puțin pe linia de mișcare În primul rând, acestea sunt figuri haotic de mari care se grăbesc Apoi se repezi haotic figuri ale planului general S M Eisenstein și E K Tisse pe platourile de filmare ale filmului "Ivan cel Groaznic" Filmarea episodului "Confesiunea" din filmul "Ivan cel Groaznic" (seria a III-a) Apoi haosul mișcării se transformă în urmărirea picioarelor care coboară ritmic ale soldaților Ritmul se accelerează Ritmul crește Și acum, odată cu creșterea aspirației de mișcare în jos, se răstoarnă brusc în mișcarea opusă - în sus, mișcarea în jos amețitoare a figuranților sare în mișcarea ascendentă încet solemnă a figurii singuratice a unei mame cu un fiu ucis Greutate Ameţeală Jos Si dintr-o data: Siluetă singură încetineala solemnă Sus Dar acesta este doar un moment Și din nou un salt invers într-o mișcare în jos Ritmul crește Ritmul se accelerează Și dintr-o dată ritmul mulțimii sare în următoarea categorie de viteză - într-un cărucior pentru bebeluși cu viteză Se grăbește ideea de a se rostogoli în următoarea dimensiune - de la alunecare, înțeleasă "figurativ", la rulare fizic și efectiv Nu este doar diferența în trepte de tempo Este și un salt în metoda de afișare de la figurativ la fizic, care are loc în cadrul noțiunii de alunecare Planurile mari trec în general Mișcare haotică (mase) în mișcare ritmică (soldați) Un fel de viteză de mișcare (oameni de rulare) - la următoarea etapă a aceluiași subiect de viteză de mișcare (cărucior de rulare) Mișcare în jos în mișcare în sus Multe salve de

multe arme - dintr-o singură lovitură de la o bot de armadillo Pas cu pas - sari din dimensiune in dimensiune Treci de la calitate la calitate Așa că, în ultimă instanță, nu mai este vorba de un episod (cărucior) separat, ci și-a făcut saltul întreaga metodă de prezentare a evenimentului în ansamblu: de la tipul narativ, prezentarea, împreună cu hohotetul (săritul) lei, este transferat într-un depozit figurativ de construcție Proza ritmică vizuală, parcă, sare în discursul poetic vizual După cum vedem, treptele scării, de-a lungul cărora acțiunea se repezi în jos, sunt strict ecou de saltul treptat de la calitate la calitate, urcând pe linia intensității și dimensiunilor* Și vedem că tema jalnică, aici grăbită în sus pe scări cu patosul evenimentelor execuției, pătrunde complet și * Apropo, să acordăm atenție aici faptului că compoziția sistemului "Scările Odessa" este identică cu comportamentul unei persoane cuprinse de patos, așa cum am descris-o mai sus: haosul este înlocuit cu ritm, proza este înlocuită prin ture poetice de vorbire etc etc (Notă S M Eisenstein) G M Eisenstein, 't structura de bază după care evenimentul este aranjat plastic şi ritmic* Episodul de pe scări este singur în acest sens? Această caracteristică nu face parte din tipul general de construcție? Deloc În ea, aceste trăsături, caracteristice metodei, sunt doar, parcă, ascuțite într-un mod culminant, la fel cum episodul în sine este ascuțit, culminând cu tragedia sa pentru film în ansamblu Mai mult, aceeași caracteristică compozițională are încă un lucru - pentru un film mut, este o aplicație complet neașteptată A trebuit odată să scriu că în materie de practică a filmului sonor sunt ca ultimul care a venit la o nuntă: sunt cel mai tânăr dintre regizorii de film sonor și ultimul care a intrat în acest domeniu La o examinare mai atentă, acest lucru nu este în întregime adevărat Prima mea lucrare la un film cu ton datează din Și se referă totodată la "Potemkin" Cert este că "Potemkin" a fost - în destinul său străin - unul dintre puținele filme prevăzute cu muzică special scrisă pentru el, adică în condițiile cinematografiei mut, era cât mai aproape de ceea ce are orice film sonor Ideea aici, însă, nu este deloc faptul că Edmund Meisel a scris muzică specială pentru Potemkin Și pentru alte filme, muzica a fost scrisă atât înainte, cât și după Potemkin Au existat chiar și cazuri când filmele mute au fost făcute cu o muzică specifică (aceasta a fost cazul mai ales pentru operete, de exemplu, Ein Walzertraum de Ludwig Berger a fost filmat, cred, cu muzică de Strauss) Dar în cazul nostru, este important cum a fost scrisă muzica pentru Potemkin A fost scris așa cum funcționează acum, cu o fonogramă Sau, mai degrabă, modul în care comunitatea creativă și co-crearea prietenoasă a compozitorului și regizorului ar trebui să lucreze cu fonograma întotdeauna, peste tot și oriunde La urma urmei, în ciuda tuturor, chiar și acum, în condițiile unui film de ton, muzica este aproape întotdeauna încă "lângă film" și diferă fundamental puțin de fosta "ilustrare muzicală" Cu toate acestea, cu Potemkin a fost diferit Adevărat, nu în toate și departe de final: șederea mea la Berlin (în), când s-a comandat muzica, a fost prea scurtă Dar * Din lipsă de spațiu, analizăm aici câteva "autostrăzi" compoziționale Cu toate acestea, țesătura lui "Potemkin" rezistă și oricărei analize "microscopice" (vezi, de exemplu, analiza a paisprezece piese de montaj ale întâlnirii de skiff-uri cu un armadillo, publicată la acea vreme în articolul "Despre puritatea limbajului filmului" ") (Notă de S M Eisenstein) încă nu atât de mult încât să nu am timp să fiu de acord cu compozitorul Meisel asupra "efectului" decisiv din muzica pentru "Potemkin" Și anume despre "muzica mașinilor" într-o întâlnire cu escadrila Pentru acest pasaj, am cerut categoric de la compozitor nu

numai abandonarea melodiei obișnuite și accentul pe bătaia ritmică goală a tobelor, ci, în esență, prin această cerere, am forțat și muzica din acest loc decisiv să "transfere" într-o "nouă calitate": într-o construcție de zgomot "Potemkin" însuși în acest loc a ieșit, din punct de vedere stilistic, din cadrul "imaginei tăcute cu ilustrație muzicală" într-o nouă zonă - în filmul de tonuri, unde adevăratele exemple ale acestui tip de artă trăiesc în unitatea muzicală și fuzionată imagini vizuale*, care au creat astfel o singură imagine sonoro-vizuală a operei Tocmai acestor elemente, care au anticipat posibilitatea esenței interioare a compoziției filmului de tonuri, această scenă a Întâlnirii cu Escadrila, care este inclusă în toate antologiile cinematografiei, își datorează în mare măsură efectul "zdrobitor" în străinătate, împreună cu Scările Odesa Ceea ce mă interesează în mod special aici este faptul că în acea zonă, care în structura generală a lui Potemkin este, de asemenea, un salt într-o nouă calitate - în însăși manipularea muzicii în sine, aceeași condiție de tăiere a unei construcții patetice este observată - condiția unui salt calitativ, care la Potemkin, așa cum am arătat, este inseparabilă de însăși natura organică a temei Aici tăcut "Potemkin" dă o lecție filmului tonal, confirmând încă o dată propunerea că pentru un lucru organic, o singură lege structurală îl pătrunde decisiv în toți "indicatorii" săi și că pentru a nu fi "în zbor" , dar pentru a deveni o parte organică, filmul și muzica ar trebui să fie guvernate nu numai de aceleași imagini și teme, ci și de aceleași legi de bază și principii de structură care guvernează lucrul în ansamblu** Este amuzant să ne amintim că până și prima proiecție efectivă a filmului în ansamblu, la Teatrul Bolșoi al URSS în decembrie , la cea de-a douăzecea aniversare a revoluției din , în memoria căreia a fost realizat filmul, trebuia să aibă loc sfarsit cu un fel de "de temperament" al intregului film I°nfidma £Aici este genial * După cum vedem, "Aplicația" noastră, care a fost publicată doi ani mai târziu (în), punând astfel problema imaginii sonoro-vizuale, a avut și o experiență practic verificată (Notă de S M Eisenstein) În multe dintre părțile noastre, am reușit să realizăm acest lucru și în regiune - în primul nostru film sonor, "Alexander Nevsky", am reușit datorită cooperării cu un minunat și maestru precum S S Prokofiev (Notă de S M Eisenstein) Conform ideii regizorului, ultimul cadru al filmului - nasul unui armadillo care se scurge peste - trebuia să taie suprafața ecranului: ecranul trebuia să fie rupt în două și să dezvăluie o adevărată întâlnire ceremonială memorială de oameni reali - participanți la evenimentele din Cu această tehnică, Potemkin ar fi finalizat o serie de cazuri similare din trecut Cândva, după cum mi-a spus mai târziu Kazimir Malevich , cortina a fost ruptă în același mod, deschizând prima reprezentație a "budetlyanilor" - futuriști ruși - în teatrul de pe strada Ofitserskaya Dar aici nu a fost încoronarea întregul spectacol și concluzia lui logică; aici nu a fost o expresie a patosului intern, ci mai degrabă o altă zdrobire de bucate și nimic mai mult decât o altă "palmă pe gustul public" La o cu totul altă mare ascensiune a patosului public, la o cu totul altă dată - la memorabilă iulie - cortina de gaze care despărțea publicul de actorii din teatrul parizian "Des Délassements comiques" a fost ruptă În lupta lor nesățioasă împotriva popularului (poporului) de teatre Comédie Française a obținut de la guvern că pentru acest teatru, unde Planchet-Valcour (Pian-cher-Valcour) era regizor, toată opresiunea pe care Comedie avea dreptul să o impună, conform privilegiilor sale, teatrelor mici : interdicția actorilor de a vorbi, interdicția de a arăta mai

mult de trei actori în același timp în teatru deodată La aceasta s-a adăugat condiția sălbatică și absurdă obligatorie de a separa actorii de spectator în permanență printr-o perdea de gaz din tul Pe iulie, vestea năvălirii Bastiliei ajunge la Planchet-Valcourt, iar într-un acces de adevărat patos, sparge cu pumnul perdeaua de tul, o rupe în două cu o exclamație: "Trăiască libertatea!" La ianuarie , guvernul revoluționar decretă libertatea teatrelor (Vezi: L M Bernardin, La Comédie Italienne en France et le Théâtre de la Foire et du Boulevard - , Paris, , p) * Și, în sfârșit, aici putem include și cel mai celebru caz din literatură al unei explozii patetice, însoțită de un văl rupt - vălul templului în momentul tragediei de pe Golgota Strămoși pestriți ai lui "Potemkin"! * Este curios că, în ciuda acestui decret, ridicolul decret privind cortina de gaze de la începutul secolului al XIX-lea este readus la viață La cererea teatrelor mari, sunt supuse acestei măsuri teatrul Franconi, [teatrul] din sala Montabor și o serie de alte întreprinderi de divertisment (Notă de S M Eisenstein) Și este greu de spus care dintre aceste asocieri și amintiri au contribuit la formarea ideii mele, care însă, în sine, a fost o expresie pură a aceluiași patos în care acest film a fost aprins, realizat și montat * * * Și aici se cuvine să ne amintim ceea ce am spus mai sus, atingând însăși natura acelor două părți în care fiecare dintre cele cinci acte ale dramei despre Potemkin este împărțit în funcție de proporțiile "secțiunii de aur" Am vorbit despre faptul că prin cezură acțiunea inevitabil "sare", "se aruncă", și am notat acest lucru cu un astfel de termen nu întâmplător, ci pentru că gama noii calități în care a trecut prima jumătate a fost de fiecare dată maximul dintre toate disponibile: aceasta de fiecare dată când a existat un salt în direcția opusă (vezi mai sus) Astfel, rezultă că în toate elementele compoziționale decisive întâlnim pretutindeni și pretutindeni cu formula extatică de bază: cu un salt "de la sine", care devine inevitabil un salt într-o nouă calitate și de cele mai multe ori ajunge în gama unui salt în opusul Și în aceasta, la fel ca mai sus în secțiunea de aur pentru proporții, deci aici, în timpul lucrării, avem același secret al organicelor: pentru un progres brusc de la calitate la calitate nu este doar o formulă de creștere, ci deja o formula de dezvoltare - dezvoltare care ne implica cu regularitatea sa deja nu doar ca unitati unice "vegetative", supuse legilor evolutive ale naturii, ci deja ca unitati colective si sociale, participante constient la dezvoltarea sa, pentru ca stim ca acelasi salt despre care se discută aici este exact același în contextul fenomenelor sociale, în acele revoluții prin care se desfășoară dezvoltarea socială și mișcarea socială Și aici s-ar putea spune că pentru a treia oară ne apare natura organică a lui Potemkin, deoarece saltul care caracterizează structura fiecărei verigi compoziționale în ansamblu este introducerea în structura compoziției a celui mai decisiv element al conținutului a temei în sine - o explozie revoluționară ca unul dintre salturile , care realizează un lanț continuu de dezvoltare socială conștientă progresivă * Din "motive tehnice", această ultimă lovitură (cu o lovitură puternică în cortina Teatrului Bolșoi), bineînțeles, în final, implementarea a reușit Iar "Potemkin" a rămas doar cu gloria primului film din istoria, "a pătruns" în inexpugnabila cetate Teatrul Academic Bolșoi al URSS (Nota C, M Eisenstein) Ho: salt Trecerea de la cantitate la calitate Trecerea la opus Toate acestea sunt elemente ale acelui curs dialectic de dezvoltare în care intră în conceptul de dialectică materialistă Și de aici - atât pentru structura unei opere diverse, cât și pentru structura oricărei construcții patetice - putem spune că un sistem

patetic este acela care ne face, făcându-ne ecou cursului, să trăim momentele de împlinire și de formare a legilor a proceselor dialectice Înțelegem aici momentul împlinirii în sensul acelor puncte din procesul prin care trece apa în momentul de a deveni abur, gheață - apă, fier - oțel Aceasta este aceeași ieșire din sine, o ieșire dintr-o stare, o trecere de la calitate la calitate, extaz Și dacă apa, aburul, gheața și oțelul și-ar putea înregistra psihologic senzațiile în aceste momente critice - momentele saltului, ei ar spune că vorbesc [cu] patos, că sunt în extaz Ne sunt oferite forme mult mai înalte de a trăi patos, forme mult mai înalte de extaz Nouă, și numai noi, dintre toți locuitorii globului, ni s-a dat cel mai mare - să trăim cu adevărat pas cu pas fiecare moment al formării constante a celor mai mari realizări în domeniul dezvoltării sociale a lumii Ni s-a dat și mai mult - având în vedere participarea colectivă la cele mai mari momente de cotitură din istoria Omului și experiența lor Această experiență a unui moment din istorie este cel mai mare patos și un sentiment de solidaritate cu acest proces În sentimentul unui singur pas cu ea În sentimentul de complicitate colectivă la ea Așa este patos în viață Așa este reflectarea lui în metoda artei patetice Aici, structura compozițională, născută din patosul temei, ecou modelul de bază și unificat conform căruia au loc procesele organice, sociale și toate celelalte procese de formare a universului și prin participarea la acest tipar (a cărui reflectare este conștiința noastră, iar zona de aplicare este întreaga noastră ființă) nu ne poate umple cu cea mai înaltă senzație emoțională disponibilă - patos Rămâne întrebarea - cum poate artistul să realizeze practic aceste formule de compoziție? Este rețeta menționată? Este un standard? Reţetă? Strângerea lacătului sau cheia? În fiecare lucrare patetică finalizată, aceste formule compoziționale vor apărea inevitabil Dar ele nu pot fi realizate numai prin calcule compoziționale a priori O singură cunoaștere, o măiestrie, o singură stăpânire a lor nu este suficientă Pentru organicitatea autentică și pentru patosul autentic ca forma sa cea mai înaltă, acest lucru este necesar, dar numai acest lucru nu este suficient Abia atunci opera va deveni organică, abia atunci va putea intra în condițiile organicității superioare - în domeniul patosului, așa cum o înțelegem noi, când tema lucrărilor, când conținutul ei, când ideea ei devine un unitate organic inseparabilă cu gândurile, sentimentele, cu ființa și existența însăși autor Abia atunci organicitatea însăși va apărea în cele mai stricte forme ale structurii operei, abia atunci maestrul experimentat în cunoaștere nu va avea altceva de făcut decât să o aducă până la ultimele sclipici ale perfecțiunii formale Și atunci, și numai atunci, va exista o veritabilă natură organică a operei, care este inclusă în cercul fenomenelor naturale și sociale ca membru egal, ca fenomen independent II PATOS SEPARATOR ȘI GRAAL Analizând compoziţia lui "Potemkin", am stabilit un model binecunoscut după care se construiesc construcţii jalnice Am constatat că principala trăsătură a unei compoziții patetice este "frenezia" neîncetată, "înfuriatul" neîncetat - saltul neîncetat al fiecărui element sau trăsătură individuală a lucrării de la calitate la calitate, pe măsură ce intensitatea din ce în ce mai mare a continutul emotional al cadrului, episodului, scenei creste cantitativ , opere in general Am reușit să arătăm că tocmai conform acestei scheme se desfășoară compoziția lui Potemkin atât ca întreg, cât și în fiecare dintre părțile sale individuale Rezoluția compozițională conform acestei formule a apărut destul de intuitiv și a apărut destul de natural ca formă cea mai organică în care sa revărsat experiența foarte patetică a temei Cu

toate acestea, după ce am terminat filmul, eu, desigur, nu aș fi putut și nu aș fi putut să discern, să descopăr și să formulez imediat această metodă compozițională, chiar și în volumul unui semn A fost necesar să se ia o altă decizie jalnică de același tip și abia atunci, după aceea - comparând rezultatele ambelor rezoluții - ar fi posibil să se găsească o anumită regularitate comună acestora și să-și ia libertatea de a o considera ca un metodă binecunoscută, conform căreia funcționează patetic în general În plus, pentru a recunoaște metoda de construcție patetică a lui "Potemkin" pe același "Potemkin", destul de ciudat, într-o anumită măsură a interferat cu patosul materialului în sine, complotul în sine, tema în sine și situațiile înseși Recunoașterea metodei de patetizare a materialului prin compoziție s-a înecat aici în patosul temei în sine A fost necesar să comparăm structura acestei compoziții cu un alt caz și exemplu din domeniul scrisului patetic Mai mult, cel mai dezirabil caz aici ar trebui să fie acela în care ar exista o patetizare arbitrară a unui material care, luat în sine (per se), nu este deloc jalnic! A fost un astfel de caz că ne-am întâlnit imediat după încheierea filmului despre Potemkin Acest incident ne-a ajutat să înțelegem metodele de construire a unor lucrări jalnice în general Nașterea practică a sistemului de ferme colective și a fermelor de stat puternice, care au jucat ulterior un rol atât de gigantic în economia țării noastre și în construirea socialismului, aparțin acestor ani Aceste perspective sociale grandioase nu puteau să nu inspire imaginația creatoare În același timp, tema industrializării agriculturii ca atare nu s-a putut abține de captivant Nu trebuie să uităm că în acei ani imaginea industriei era una dintre cele mai populare printre artiștii generației noastre Este imposibil să spunem despre acest film că prima parte a problemei ar fi rezolvată suficient de profund și corect Și asta se datorează probabil pentru că "patosul mașinii" mai degrabă decât înțelegerea socială a acelor procese profunde de care satul a fost plin în tranziția sa la formele de agricultură colectivă a ieșit în prim-plan Dar dacă acest film nu a făcut față pe deplin întregii lărgimi a subiectului său, atunci în domeniul recunoașterii metodologice a problemei patosului care mă interesează, s-a dovedit a fi exact ceea ce aveam nevoie Acesta a fost filmul nostru, renumit pentru proclamarea "patosului separatorului" - filmul Old and New (în versiunea sa de lucru se numea The General Line; -) Despre această idee de a "patetiza obiectul utilajului agricol", despre cum în imagine separatorul s-a aprins cu o "lumină interioară", parcă pentru a numi Sfântul Graal (" La naiba cu acest vas spaniol "- am scris eu atunci) *g multe alte lucruri s-au scris multe în legătură cu acest film la vremea aceea și mai târziu Filmul a obținut un bine-cunoscut efect patetic în această direcție Pentru a confirma această latură a impresiei generale a acestuia, ne referim la mărturia "martorilor oculari" În acest scop, vom cita cel puțin câteva fragmente din oceanul de presă care a țâșnit ca răspuns la cascadele de lapte care curgeau din ecran în acest film În primul rând, câteva rânduri din istoria generală a cinematografiei Bardèche (Histoire du Cinéma par Bardèche, Paris, [ ]): " Nu este nimic neașteptat în faptul că cinematografia sovietică, care considera actorii individuali ca participanți la un anumit cor comun unificat *, la un anumit moment al dezvoltării sale, s-a orientat spre a face din natura însăși eroul filmului său Natura și munca fermierului aparțin, fără îndoială, celor mai nobile teme ale artei, uitate de vreo două mii de ani Căci, desigur, nu romanele peisaniene continuă tradiția lui Hesiod și Vergiliu Le lipsește acea precizie și, în același timp, poezia, care,

combinate, creează "Georgicii" Adevăratul Vergiliu este Eisenstein, acesta este Dovzhenko ** Fotografiile frumoase singure nu ar fi de ajuns aici, era necesar ca sineast *** să poată învia în sine poeții antichității, pentru ca el însuși să devină un cântăreț al luptei omului cu pământul, modern Hesiod " Iau intenționat următorul pasaj dintr-o revistă belgiană catolică, fără îndoială deosebit de competentă în chestiuni de exaltare, extaz și patos (La Nouvelle Equipe, nr ,) Iată cum scrie despre efectul patetic obținut de imagine: " Lirismul epic grăbește această "Linie generală", slăvind și înălțând darurile pământului ("exaltation des éléments terrestres") - câmpuri, lapte, pâine - inspirate de mașină (cum este inspirat ochiul nostru de acesta celălalt" mașină" - o cameră de film); exaltarea lor se dezvoltă din ritmul puternic al schimbării anotimpurilor, al fertilităţii, al recoltelor şi al celei mai vii atmosfere, prezentate cu o amploare de bogăţie fără precedent O picătură de smântână, un mănunchi de secară, scântei de metal topit - toate aceste revelații * Aici avem în vedere filmele "de masă" - "Potemkin" și "octombrie", caracteristice etapei anterioare în dezvoltarea cinematografiei sovietice - "cinematograful revoluției militante", ca, spre deosebire de "cinematograful" ulterior de construcție pașnică", îi spune Bar-desh (Notă de S M Eisenstein) ** Aceasta se referă la "Pământul" de A P Dovzhenko, realizat după lansarea "Vechi și nou" Sunt deosebit de bucuros să menționez aici această lucrare a lui (Notă de S M Eisenstein) *** - director de fotografie (din franceză, cinéaste) dinamica interioară ascunsă în natura acestor fenomene, aparent cotidiene și în sine imperceptibile - toate acestea ridică lirismul dionisiac al lui Eisenstein* Și aceste fenomene modeste ale vieții de zi cu zi devin pline de patos, se transformă și urcă în categoria fenomenelor maiestuoase ale elementelor, surprinse de ecran și răspândite în fața noastră " Jurnalul Le Mois (Paris,) merge și mai departe în recenzia sa Scena "modesta" de lângă separator este atrasă de el ca o orgie extatică! " Și brusc laptele îngroșat se transformă în smântână! Ochii strălucesc, dinții strălucesc prin rânjete Țăranca Marfa își întinde mâinile pentru a primi în ele șuvoiul de smântână care se repezi vertical spre ea; ea este stropit cu el; fața e stropită cu smântână și râde, râde! Această bucurie este senzuală, aproape animală: se pare că e gata să-și dezbrace hainele și, într-o frenezie de pasiune, să călărească goală în aceste șuvoaie de prosperitate care s-au revărsat peste ea, revărsându-se în jurul ei ca șiroaie de smântână " În acest moment, cineva își amintește involuntar un episod din același "Pământ" de Dovzhenko, care, după "Vechiul și noul", este menționat mai sus de "Istoria cinematografiei" de Bardes Dacă în rezoluția dată a scenei de la separator, s-a atins o frenezie extatică de un asemenea grad prin mijloace compoziționale, încât se pare că eroina filmului este pe cale să pătrundă într-un dans orgiastic, atunci în filmul lui Dovzhenko, în primul său ediție, într-un moment similar, unei femei goale care și-a rupt hainele i s-a prezentat într-adevăr o femeie care se repezi prin casă în nebunie Această "femeie goală", așa cum s-au exprimat criticile la adresa ei, a fost, desigur, întâmpinată "cu ostilitate" Și acest lucru este destul de natural - o astfel de imagine și comportament în mediul domestic al satului ucrainean, îndreptându-se spre colectivizare, desigur, suna ca un "corp străin" Altfel ar fi fost dacă complotul imaginii ar fi inclus bacanale sau zelul lui Khlyst "Femeie goală" a fost eliminată din film** Să nu uităm de acest caz, când mai jos vom analiza de ce în scena din apropierea separatorului patetizarea acestuia se concentrează pe mijloacele de expresivitate compozițională,

și nu pe exaltarea ludică a participanților După cum putem vedea din "dovezile" de mai sus - efectul final al unei soluții pur compoziționale nu este în niciun caz inferior celui "jucăuș" și în "sentimentele" privitorului chiar cauzează ■ - "Lyrisme dyonisiaque d'Eisenstein" (!) (Notă de S M Eisenstein) ** Despre această nenorocită "femeie goală" a trebuit odată să scriu cu o ocazie puțin diferită și mai detaliat în eseul meu despre Grif-Fit (vezi colecția Griffith, Goskinoizdat, [ ]) (Notă de S M Eisen- aceeași imagine de frenezie care "cerșește" această situație, dar care nu este deloc potrivită într-un astfel de mediu! În general, mi se pare că aceste "dovezi" sunt mai mult decât suficiente pentru a confirma efectul destul de "extatic" al anumitor momente ale filmului și al scenei de la separator în special! Din recenzia lui Krasny-Krauss din revista Filmtechnik ( ) se poate menționa doar trăsătura picturală a filmului pe care a observat-o, care este caracteristică prin aceea că totul în el este reprezentat plastic "fie excesiv de mare, fie excesiv de mic (plan general)" , atunci există același semn caracteristic de bază al extazului - în acest caz, de-a lungul liniei de cântare, peste tot aruncat dincolo de limitele unei norme echilibrate - dacă planul general, atunci planul este "supergeneral", dacă este mare, atunci "supermare" Cu toate acestea, toate acestea au fost cu atât de mult timp în urmă încât ar putea să nu fie util să reamintim pe scurt cititorului ce și cum s-a întâmplat în * această imagine în sine ca un întreg * f] Scena din jurul separatorului a fost centrală, cea mai reușită și, ca întotdeauna, cea mai indicativă a metodei în sine și nu degeaba de la bun început, chiar de la începutul filmului, a căzut în "captură" cuvânt" **, sub care s-a construit "programatic" caracteristica cinematografică a filmului Eu însumi a trebuit să scriu mult despre latura tematică a imaginii , dar aici pentru prima dată trebuie să scriu despre semnificația pur exploratorie a acestei scene centrale a filmului, unde în jurul separatorului există un joc intens de speranțe și îndoieli - "dacă laptele se va îngroșa sau nu" - și, în cele din urmă, în explozia de încântare, alături de stropirea fluxului de smântână, o înscriere în masă în membrii artelului lactat crește ca un vârtej Aici a existat un caz de patos al temei în absența completă a elementelor externe de patos în decorul scenei, construit în jurul manipulărilor cu un anumit aparat capabil să separe laptele de smântână și smântâna de lapte datorită legii de forța centrifugă și centripetă Aici sarcina de a "patetiza" materialul a cerut riguros ca, numai prin expresivitate și compoziție, să se facă din faptul apariției primei picături de lapte coagulat aceeași scenă incitantă și incitantă ca și episodul din Potemkin întâlnire cu escadrila amiralului, pentru a construi așteptarea acestei prime căderi pe aceeași tensiune, așa cum era de așteptat * Mai departe, în textul notei lui S M Eisenstein: "O trecere pentru o scurtă repovestire a conținutului "Vechi și nou" Această repovestire nu a fost făcută de autor ** - slogan (engleză) dacă va fi sau nu o împușcătură din botnițele tunurilor escadrilei și, în cele din urmă, să găsim mijloace plastice de exprimare a ideii de răpire atunci când dificilul "test al separatorului" este încununat cu un triumf victorios al tehnologie La urma urmei, nu au fost figuranți aici, în timpul execuției, căzând pe scările Odesa, nu o escadrilă, cu tunurile căscate de arme, înaintând pe o cuirasă singuratică cu un front desfășurat, nici sunetul mașinilor în secundele celei mai mari tensiuni, nici zborul a sute de pălării de marinari spre cer când escadrila amiralului trece fără nicio lovitură Aici era o colibă aproape goală a artelului de lactate O grămadă de bărbați și femei care

se îndoiesc Un trio de entuziaști: activista Marfa Lapkina, membru blond al Komsomol, agronom raional Da, o "mașină de lapte" strălucitoare Și, în același timp, pe această temă - un fel de "comunalitate" uriașă cu toate părțile filmului despre armadillo-ul rebel Caracterul comun al aceluiași sentiment al conștiinței emergente a solidarității de clasă și a colectivismului, care în momentul istoric al destinului lui Potemkin unește cuirasatul și escadrila împreună și la fel de semnificativ în atmosfera de zi cu zi a unuia dintre numeroasele milioane de sate din patria noastră creează același miracol al comasării proprietarilor individuali într-o singură economie colectivă Ambele scene sunt impregnate nu numai de același patos Dar ele sunt în egală măsură, în ciuda diferenței de epocă, timp, situație, amploare aparentă a evenimentelor, unite de una și aceeași temă - unitatea colectivă O astfel de comunalitate înrudită a temei nu ar putea decât să necesite afinitatea metodelor de realizare Prin urmare, urmând lui Potemkin, ea nu a putut să nu determine structura compozițională principală și scenele de la separator după aceeași formulă a unei explozii, care, în urma unei creșteri nestăpânite a tensiunii, este sfâșiată de un sistem de explozii succesive, parcă zburând unul de altul, exact în același mod în care se întâmplă într-un proiectil de rachetă sau într-o reacție în lanț a lui Uranus în acțiunea unei bombe atomice Acest lucru a determinat și alegerea situației în sine (în așteptarea primei picături de lapte coagulat), care este aceeași cu scena culminală din Potemkin (în așteptarea unei împușcături) Și toate acestea pentru că schema "reacției în lanț" - acumulare de tensiune - explozie - salturi de la explozie la explozie - oferă cea mai distinctă imagine structurală a salturilor de la stare la stare, caracteristică extazului particularităților, care formează patosul întregul Și, în același timp, a existat un cu totul alt material în intriga, în situație, în decor, în detaliile și elementele scenei Rezolvată la fel de direct, "spontan" și imparțial, această scenă, comparată ulterior cu scenele din Potemkin, nu putea să nu dezvăluie esența acestei formule în centrul metodei prin care s-a construit patosul ambelor scene Precizia formulării, așa cum s-a spus, a venit mai târziu - deja din comparația filmelor terminate Dar este curios de observat în ce măsură acest sentiment de continuitate al ambelor scene a fost clar pentru regizoare însăși, chiar și în etapa de scenariu a filmului Old and New Dacă rezoluția de montaj a "pathosului" scenei de la separator a fost determinată în principal la masa de montaj și în ordinea filmărilor suplimentare necesare care au apărut din aceasta (fântâni, titluri de numere care cresc în dimensiune etc), atunci legătura dintre dinamica internă a însăși construcției acestei scene cu construcțiile corespunzătoare din "Potemkin" este vizibilă cel puțin din faptul că chiar în scenariul "(/dur și nou" chiar în acest loc există o referire directă la "Potemkin"! În această scenă de așteptare a unui strop de lapte coagulat din separator Tora atât de cuvânt și inscripționat: " Așa a așteptat cuirasatul "Potemkin" la o întâlnire cu escadrila amiralului " În plus! Într-una dintre versiunile de editare inițiale ale filmului deja terminat, în ordinea asocierii plastice, contratipul corespunzător al fragmentului scenei Potemkin care aștepta o întâlnire cu escadrila a fost chiar lipit (!) în acest lanț? Acest fragment a fost tăiat în grabă aproape imediat de direcția în sine, din cauza absurdității extreme și a naturii anorganice a rezultatului Aceasta este soarta de obicei inevitabilă a tuturor asociațiilor figurative interne prea accentuate prin mijloace externe! Acolo unde ei, la fel ca asociațiile înseși, ating doar trecător

conștiința, acolo sunt tenace și organice Așa, de exemplu, în aceeași scenă, spre deosebire de fragmentele întregi lipite și aruncate ale "Cuirasatului", sunt tuburile de evacuare ale separatorului, fotografiate cadru cu cadru în așa fel încât să răspundă plastic amenințătoarelor botnițe goale ale armelor care a ieșit atât de înspăimântător de pe ecran în sala din "Potemkin" * * Este interesant de amintit că efectul aceluiași bot de tun îndreptat către auditoriu, după lansarea filmului, a fost imediat reluat în două producții teatrale ale sezonului următor - una la Moscova și una la Berlin (când s-a montat una a pieselor lui Bernard Shaw) În primul caz, toată prova navei cu tunuri proeminente s-a deplasat în direcția sălii; în al doilea, o bot lungă a unui singur pistol, care creștea în lungime, a crescut în ea (Notă de S M Eisenstein) (Această metodă de filmare a fost complet în stilul general al filmului în sine Să nu uităm că în ea a fost folosită în mod deliberat aceeași tehnică goală și ironică Așa este, pentru a expune satiric o altă "mașină" - " mașină birocratică" - un cărucior uriaș scos la mașina de scris cu ecran complet, care a trecut peste dispozitiv și părea a fi o macara cu o structură industrială grandioasă până când a fost "expus") Acest truc plastic, la rândul său, se află în întregime în sistemul acelor mijloace plastice de expresie cu care abundă filmul în ansamblu Aici, în acest film, pentru prima dată, posibilitățile expresive ale capacității de distorsiune plastică a lentilei " " au fost utilizate în mod sistematic și examinate în fiecare detaliu posibil Particularitatea acestui obiectiv - în aceeași claritate a focalizării pentru a atrage atât cel mai mare detaliu din prim-plan, cât și întreaga adâncime în ansamblu - este bine cunoscută și este adesea folosită în interesul unui simplu afișaj Cu toate acestea, această caracteristică a obiectivului este însoțită de o altă caracteristică care a fost evitată cu grijă în trecut și cel puțin la sfârșitul anilor douăzeci a fost evitată cu grijă Aceasta este capacitatea acestui obiectiv de a distorsi perspectiva Constă în faptul că la utilizarea acestui obiectiv, reducerea perspectivei obiectelor în profunzime este brusc accelerată față de normele cu care ochiul nostru este obișnuit Acest lucru este deosebit de izbitor în acele cazuri în care obiectele din prim-plan sunt împinse deosebit de aproape de obiectiv și cu atât mai mult în acele cazuri când aveți de-a face cu același obiect, al cărui capăt este ridicat brusc la cameră Așa sunt, de exemplu, picioarele incongruent de gigantice cu care se confruntă privitorul atunci când fotografiază o figură umană întinsă cu picioarele la cameră sau burta gigantică proeminentă a unei figuri plasate direct pe cameră cu capul deasupra și picioarele dedesubt pierdute "în distanță", etc și așa mai departe Este destul de firesc ca, cu un grad mai mare sau mai mic de "franchețe" subliniată, astfel de posibilități ale lentilei să nu poată decât să fie țesute în sistemul de mijloace expresive ale tabloului, în care "din sine" - de la o stare la altul s-a aflat în centrul temei țăranilor care au devenit fermieri colectivi, iar aceasta a determinat întreaga metodologie a mijloacelor expresive în toate privințele, urmând formula extatică a pierderii Utilizarea puterii de distorsiune a lentilei " " a fost efectuată aici în toate nuanțele posibile Și în unele cazuri această modificare aproape imperceptibilă a realului forme ale naturii în ordinea creșterii masivității lor Așa sunt, de exemplu, crupele cailor kulak, pe care Martha merge să-i ceară kulakului să-l arat fără niciun rezultat, înainte de a fi nevoită să-i înhameze la plugul ei antediluvian - propria ei vaca Alături de ei, fragila sărmană Martha pare deosebit de mică și neputincioasă În alte cazuri,

capacitatea de distorsionare a lentilei a fost folosită mai sincer: fie în ordinea hiperbolizării "gogoliane" (de exemplu, în "maniera lui Mantegna" , carcasa unui pumn adormit este îndepărtată de la picioare la cap), apoi în ordinea monumentalizării - de exemplu, la împușcarea articolelor individuale, taurul și taurul însuși de la piciorul din spate până la coarne în adâncuri, în scena "nunta taurului", care a creat impresia taurului ca un semi- vrac mitologic, care amintește de Jupiter, care odată a răpit Europa sub chipul unui taur! Și, în sfârșit, în "dezvăluirea" ironică a dispozitivului după "pacălarea" inițială de succes cu mașina de scris deja menționată Într-un fel sau altul, în toate aceste cazuri - în diferite doze și în diferite grade de vizibilitate - lentila " " a ajutat invariabil de obiecte "să-și piardă cumpătul", să treacă dincolo de contururile volumelor și formelor prescrise de natură Și în aceasta iarăși, în felul său, tema unui om care, cu ajutorul industriei - în condițiile unui nou sistem social - cu voința sa creatoare, a forțat normele și formele consacrate de "prostia vieții sătești (Marx) să iasă "din sine" în noi tipuri, forme și calități ale agriculturii socialiste Considerând filmul în ansamblu din aceste poziții, vedem că "de-a lungul interiorului" scena de la separator a purtat o temă patos ideologică și tematică complet distinctă Mai mult, cred că alegerea acestei scene particulare a transformării destinului unei picături de lapte ca episod central nu este probabil nici cu totul întâmplătoare La urma urmei, la urma urmei, în această picătură de lapte, sărind într-o nouă calitate a unei picături de smântână, ca într-o picătură de apă, soarta unui pumn de stăpâni țărani împrăștiați și dezuniți care trăiesc și conducă, chiar sub impresia separatorului (aceste posibilități reprezentative ale agriculturii mecanizate) la fel de brusc făcând un salt calitativ gigantic pe linia formelor de dezvoltare socială de la agricultura individuală la agricultura colectivă, de la "mujici" devenind fermieri colectivi Și, în același timp, după trăsăturile și semnele sale pur exterioare, însăși punerea întrebării "patosului separatorului" după întrebarea patosului navei de război insurgente nu putea decât să poarte un anumit paradox "Vechi și nou" - "Separator" "Vechi și nou" - "Separator" "Vechi și nou" - "Separator" MEMBRU ARTEL Leonardo da Vinci "Sfânta Ana și Fecioara cu Pruncul" O asemenea paradoxalitate în formularea problemei în sine nu putea decât să necesite o anumită paradoxalitate în domeniul mijloacelor de implementare a unei asemenea intenții După cum s-a spus, paradoxitatea aici a fost mai degrabă externă, și nu în esență și, prin urmare, este firesc ca, în domeniul întruchipării, o astfel de paradoxalitate să fi colorat cu ea însăși doar elementele cele mai exterioare ale compoziției Acest lucru a făcut ca întreaga structură compozițională să fie deosebit de evidentă, întrucât natura paradoxală a mijloacelor folosite involuntar a "dezvăluit" aici însăși natura metodei și tehnicilor prin care patosul a fost "aliniat" Acest lucru a oferit "Old and New" un mare avantaj de cercetare în comparație cu "Potemkin", unde aceleași mijloace de influență au crescut atât de organic în țesutul lucrării, încât, în afară de compararea cu alte cazuri și exemple, la prima vedere păreau complet de nerecunoscut Dacă ne uităm acum înapoi la aceste două filme unul lângă altul, s-ar părea că toată această agitație în jurul "patosului separatorului" a fost ridicată cu unicul scop de a efectua un experiment de cercetare, a cărui sarcină ar fi să dezvăluie natura compoziției patetice! În realitate, desigur, nu a fost deloc așa În timpul perioadei de lucru la film, mi-au venit în minte sarcinile sau tehnicile cele mai puțin formale și toate patosul creativității a fost

îndreptat doar către un singur lucru - prin toate mijloacele posibile și imposibile de ridicat la patos, s-ar părea, o temă agricolă gri și cu aspect obișnuit, care, totuși, în esența sa a purtat cea mai patetică idee de a crea un sistem de fermă colectivă Separatorul aprins cu o lumină interioară era doar o imagine centrală, parcă, condensând în sine atât tema în ansamblu, cât și atitudinea față de ea După cum a arătat practica, în implementarea acestei sarcini prin toate "mijloacele posibile și imposibile", cea mai mare parte a mijloacelor expresive a căzut tocmai asupra mijloacelor "imposibile", paradoxal Numai prin mijloace, preluate din chiar mediul și materialul scenei din jurul separatorului, a fost, desigur, imposibil și nu a reușit să "ridică" această scenă la nivelul de extaz entuziast A luat un salt dincolo de tărâmul mijloacelor expresive și de posibilitățile acestui mediu în sine Am văzut deja că exact același lucru se întâmplă și în finala Scărilor Odessei, unde, după folosirea tuturor mijloacelor expresive asociate cu însăși situația execuției, însuși principiul acestor mijloace de exprimare "sare" în altceva S m Eisenstein, v dimensiunea - de la seria dramatic-situațională la seria metaforică (vezi mai sus) Aici, desigur, se poate întreba: de ce să nu rezolvăm scena încântării extatice din jurul separatorului într-un plan pur ludic "comportamental"? În primul rând, pentru că aici cazul este tematic despre un triumf intraideologic, și nu despre bacanale dionisiace, care îmbrățișează un anumit grup de oameni înainte de a contempla un miracol Această considerație, mai mult decât oricare alta, a determinat nevoia interioară de a rezolva această scenă nu prin intermediul comportamentului extern obișnuit, ci prin intermediul unui alt plan decât planul acțiunilor obișnuite de zi cu zi La aceasta se adaugă împrejurarea că intervalul permis zilnic de manifestări de bucurie "extatică" în comportamentul de aici ar fi foarte modest și foarte puțin dinamic Un dans spontan în jurul separatorului în maniera "noaptei pe Muntele Chel" ar fi la fel de nepotrivit și absurd atât pentru atmosfera unui artel tânăr, cât și pentru caracterul prudent reținut al țăranului nostru, dacă nu se lasă copleșit de desfătarea elemente și pasiuni de o cu totul altă ordine, militară decât gama sentimentelor sale, pe care le poate include în el prima întâlnire cu un separator din viața reală Acum, dacă am avea o scenă cu Moise , cu o lovitură de toiag care sculptează râuri de apă dintr-o stâncă singuratică în deșert și mii de oameni murind de sete, grăbindu-se spre aceste râuri, sau dansul frenetic al apostaților în jurul "vițelului de aur" biblic p, Shahsei-Vakhsei cu sute de fanatici tăindu-se frenetic cu săbiile, sau cel puțin zelul lui Khlyst, - atunci ar fi ceva și cum să desfășoare imaginea mulțimilor îmbrățișate de patos prin extazul comportamentului în sine! Dar asta nu este suficient! Până la momentul scenei de lângă separator, posibilitățile unui mijloc de comportament extatic au fost deja epuizate în filmul însuși Scena cu separatorul este precedată de o scenă de procesiune și o rugăciune pentru ploaie într-un câmp ars de secetă Aici, în această scenă, deplină voință este dăruită extazului religios frenetic și sălbatic al celor care, târându-se în genunchi, aplecându-se sub greutatea icoanelor și îngrozind în țărâna pământului uscat, în zadar strigăte adresate cerului, strigă pentru trimiterea miraculoasă a ploii A fost necesar să împingem π pentru a se opune acestor două lumi diferite de patos și extaz - lumea "bătrânului" și lumea celui care o mătură "nou" - lumea supunerii neputincioase și sclave față de forțele necunoscute ale naturii și lumea opoziției organizate și înarmate tehnic față de elementele oarbe* Și această opoziție internă a două esențe diferite de extaz și patos a

necesitat, de asemenea, sisteme diferite în mijloacele de întruchipare a lor Și mijloacele expresive de a întruchipa ambele legături adiacente s-au "stratificat" în mod natural în zone diferite, în funcție de diferite dimensiuni ale mijloacelor de influență Procesiunea și "rugăciunea pentru ploaie" au absorbit preponderent ludic - s-ar putea spune "teatral" - mijloace de influență prin comportamentul oamenilor (ne ignora, desigur, tot arsenalul de tehnici și mijloace cinematografice permise în aceste cadre) Scena de la separator a pus accentul principal pe mijloacele și posibilitățile cinematografiei pure, imposibile în alte arte într-o asemenea formă și într-un asemenea volum (fără a ignora, desigur, elementele de comportament și joc necesare acestei scene , servit cu insistență cumpătat și mai ales reținut) O astfel de "delimitare" a mijloacelor de exprimare a avut și o înțelegere profundă din punctul de vedere al compoziției patosului (cum o cunoaștem acum), deoarece în această succesiune de sisteme de mijloace expresive a existat aceeași schimbare ("sărire") de la de la o dimensiune la alta - de la dimensiunea ludicului cinematografie cinematografică ("teatrală") în domeniul cinematografiei "pure", cinematografia mijloacelor și posibilităților independente, unice și inimitabile Întregul sistem de mijloace expresive "undeva aproape de mijlocul mișcării" (la fel ca în "Potemkin") a fost complet aruncat peste, "sărit" într-o altă dimensiune, opusă nouă Care a fost chiar cursul construcției, la care am prefațat aici considerații atât de detaliate și detaliate? Până în momentul în care apare prima picătură de lapte "îngroșat"**, lovind găleata amplasată lângă separator, jocul de stres se construiește cu ajutorul întregului arsenal de tehnici de editare de care dispunem Acesta este un joc de îndoială și speranță, suspiciune și încredere, simplă curiozitate și entuziasm nedisimulat, care trece printr-o serie întreagă de prim-planuri extinse - de la grup, două-trei persoane la singur * În sfera largă a gospodăririi produselor lactate și a creșterii animalelor, pe lângă cealaltă semnificație a acestora, se regăsește și una dintre formele de garanții pentru autoapărarea economică a economiei țărănești de dezastre naturale (Notă de S M Eisenstein) ** Apropo, să nu uităm să remarcăm aici că partea pur obiectivă a scenei are și o poveste "patetică" despre modul în care un yæiOKo "obișnuit" sare într-o lăptositate crescută calitativ - în smântână! (Notă de S M Eisenstein) Aceste serii de fețe sunt tăiate de fotografii ale eroinei - Marfa Lapkina, agronom și membru al Komsomolului Vasya, rotind mânerul separatorului într-un ritm din ce în ce mai accelerat Mișcarea este preluată de planuri de discuri rotative și care apar din ce în ce mai mult în diferite unghiuri ale țevilor de evacuare a separatorului Abia sesizabil și ca din întâmplare, "jocul îndoielilor" este repetat de tonul filmării Parcă întâmplător și abia sesizabil, cadrele speranței crescânde se luminează treptat, cadrele suspiciunii crescânde se întunecă Pe măsură ce tempo-ul crește, piesele se scurtează într-o clipă - fracțiunea de schimbare a cadrelor deschise și întunecate devine mai frecventă Discurile se învârt din ce în ce mai repede și, ca și cum ar fi luate de ele, împușcătura ușoară a pieselor de montare alunecă în "iepurași" ușoare care se repetă într-adevăr de-a lungul prim-planurilor (folosind tehnica unei mingi care se rotește acoperită cu fragmente de oglindă) La momentul potrivit, întregul sistem de piese este tăiat prin gura a conductei separatoare Este gol pentru numărul necesar de momente O picătură se umflă la marginea sa inferioară pentru timpul necesar (Grabire, schimbare, prim-planuri ale fețelor) Picătura umflată tremură pentru durata necesară (Discurile mecanismului separator se

rotesc cu furie) Picătura este pe cale să cadă (Prim-planurile se repezi, tăiate de torsiunea discurilor) Picătura se sparge Prăvălire! Și o stea din cele mai mici stropi se împrăștie, lovind fundul unei găleți goale Și acum, necontrolat, într-o presiune furioasă, scăpând din corpul separatorului, un flux de cremă albă groasă lovește acest fund Deja jetul și spray-ul străpung fluxul de prim-planuri entuziaste cu o cascadă de șuvoaie de lapte albe ca zăpada, o fântână argintie de jeturi neîngrădite, un foc de artificii de stropi neliniștiți Și așa, ca și cum ca răspuns la comparațiile care izbucnesc involuntar aici pe ecran, după explozia primului lapte stropit, un fel de material terță parte este țesut în montajul jeturilor de lapte - inundat de lumină coloane de apă ale fântânilor care ţâşnesc Din nou, la fel ca în Potemkin, metafora "fântânilor" de lapte care se amestecă dintr-un separator izbucnește în acțiune - fântâni de lapte reluând imaginea folclorică a "râurilor de lapte" și "bănurilor de jeleu" ca simbol al bunăstării materiale Și din nou, ca în "Potemkin", simultan cu o creștere a intensității traficului, trecând la următorul nivel de măsurare (fântânile lovesc mai tare, sclipesc mai tare decât jeturile de lapte!), în cadrul însăși metodei tale-show are loc același salt de la dimensiune la dimensiune: de la o prezentare obiectivă la o prezentare metaforică ("fântâni de lapte") Dar instalarea nu se oprește aici El face o nouă schimbare, un nou salt într-o nouă imagine - în imaginea unui "foc de artificii aprins" Culegând sclipirea apelor fântânii, care depășește sclipirea jeturilor de lapte, montajul sublimează gradul acestei sclipici într-un nou nivel crescut de intensitate a sclipirilor - în sclipirea focurilor avântătoare, incendii care nu sunt doar izbucnind de lumină, dar sclipind de multicolor - o nouă calitate - culoare Nepotul steagul roșu pictat manual al aceluiași "Potemkin" s-a dovedit a fi un dispozitiv tehnic pentru implementarea acestei idei Din imaginea artificiilor, a fost luat doar un element de schimbare a multicolorului și, făcând ecou, tehnica în sine a fost realizată ca o scurgere de culoare pură - o schimbare de culoare diferită a bucăților individuale de jeturi de apă care bat Piesele de montaj scânteietoare dintr-o singură culoare ale fântânilor cu țâșcuri au sărit într-o altă categorie - într-o sclipire de culoare, la fel ca în tranziția de la zi la noapte, fântânile de pătrate se aprind cu lumini multicolore în razele reflectoarelor multicolore care cad lor * Dar nici montajul "furiei" scenei nu s-a oprit aici După ce au clipit amețitor de ceva timp pe ecran, aceste bucăți colorate au fost din nou aruncate în bucăți incolore Într-adevăr, pentru piesele colorate, un salt în incoloră este un nou salt în încă o nouă calitate! Pentru această dată nu a fost deloc o întoarcere la bucățile gri ale unei fotografii monocrome Piesele colorate au fost aruncate într-un sistem de piese noi, lipsite de culoare, dar în astfel de bucăți care, s-ar părea, împarte culoarea unei fotografii monocromatice gri, parcă, în două: într-un câmp complet negru și un fulger de un contur complet alb pe acest fundal negru În comparație cu "Potemkin", acest lucru sună aproape ca aducerea aceleiași diviziuni a tonurilor de gri la un grad non-descriptiv de "suprematism" - unde este menținut în În cadrul aceleiași imagini, piese similare au izbucnit din nou cu un scurt montaj de explozii de culoare într-un moment extatic de paroxism al unei "nunte de taur", unde a fost ridicată scena obișnuită "de zi cu zi" la o stație aleatorie (Notă de S M Eisenstein) reflexii albe obiective ale luminilor de noapte pe suprafața neagră a apelor nopții, în scena nocturnă din ajunul întâlnirii cuirasatului cu escadronul Dar acest

lucru nu este suficient - în "Old and New" în cadre similare, abstractizate grafic de la o bucată la alta, un zigzag alb pe un fundal negru a crescut în salturi, a crescut, a devenit mai complicat Din punct de vedere plastic, a fost o nouă întorsătură a rezoluției culorilor: de la varietatea de culori care ieșea dintr-o fotografie monocromă, nu înapoi la monotonia gri, ci înainte la grafica alb-negru pur În același timp, sistemul plastic în sine a sărit din tărâmul pictural în tărâmul opus non-pictural: zig-zaguri grafice albe pe un câmp negru Dar mai mult decât atât, zigzagurile albe plastic nereprezentative care au crescut în dimensiune au purtat în schimb o nouă proprietate - ideea de creștere, exprimată nu prin numărul de obiecte reprezentate, ci prin semnificația semnului Căci au crescut nu numai în mărime exterioară, ci mai ales în semnificația internă a cantității crescânde pe care o exprimau în ei înșiși Aceste zigzaguri albe erau cifre arabe care creșteau nu numai ca mărime, ci și în sensul intern al numărului: - - - - , numere care, crescând în valoarea lor cantitativă concomitent cu creșterea dimensiunii plastice a stiluri, au învins fracțiunea victorioasă a unui număr tot mai mare de persoane care intră în artela lactate "Fracția" a fost obținută din faptul că aici, în locul pieselor fluidodinamice ale mișcării jeturilor, au căzut ca mazărea o succesiune de bucăți statice de numere imobile, înlocuindu-se cu șocuri de montare Și aici în fața noastră este din nou o schimbare și un salt în opus! Și, în același timp, acest caz este deosebit de curios, deoarece aici maximul de dinamică a fost rezolvat prin intermediul unei fracțiuni de montaj de scurt-decupat - imobil în sine - adică static! - bucăți Sfârșitul acestei scene, în care dinamica imediată a montajului - alternarea zigzagurilor albe de dimensiuni tot mai mari, în același timp în însuși conținutul acestor inscripții, a purtat ideea creșterii cantitative semnificative în semne, dezvăluind astfel principalul lucru din însăși natura patosului "- aceeași îmbinare împreună - într-un singur impuls - sferele sentimentului și conștiinței unei persoane acoperite de extaz Conceptul finit abstract al numărului - al numărului de membri ai artelului lactat - a fost în această scenă scufundat înapoi într-o revoltă de reprezentări senzoriale, din care se află în proces de a scenei în sine, a trecut prin faze de formare de la fapt la imagine, de la imagine la concept, conducând privitorul prin sfera sentimentelor în sfera conceptelor și îmbinând ambele sfere într-o singură îmbrățișare a patosului Și, reproducând astfel, în cel mai scurt segment al filmului, procesul în care are loc de fapt formarea sentimentelor în concepte, acest final al scenei, desigur, nu putea să nu surprindă în felul său profund și irezistibil conștiința și sentimentele privitorului Aici, tocmai aici, și după cele spuse mai sus, este destul de firesc - pe cale de digresiune - să exprimăm presupunerea a ceea ce ar trebui să se întâmple dacă ne aflăm în fața cazului opus Dacă nu există o astfel de fuziune completă în unitate între aspectul inscripției și sensul interior, ci tocmai opusul - o "bifurcare" completă, o "separare" completă între esență și semn, urmată de o coliziune arbitrară a "frunțile" lor în legătura lor violentă și nefirească De parcă ar exista toate motivele să presupunem că construcția, opusul principiului patosului, ar trebui să dea și un efect - opusul patosului: adică efectul este comic, amuzant În momentele în care starea în posibilitățile comportamentului uman va avea loc o astfel de dezintegrare între semn și sensul său - în percepție - va avea loc, știm Acest lucru se întâmplă în momentele de "șoc" ascuțit A trebuit să dau un exemplu genial în acest sens cu altă ocazie și în alt loc O

observație psihologică a acestei ordini nu poate veni, desigur, decât de la un analist atât de strălucit precum Lev Tolstoi Într-adevăr, pe paginile Annei Karenina găsim descrierea de care avem nevoie Acesta este locul faimos când Vronsky, după anunțul sarcinii Annei, privește fără sens la cadran și nu poate conecta indicațiile pozițiilor mâinilor cu ideea cât este ceasul În momentele unei astfel de stări, o persoană, după cum se spune, "nu este în sine" Și aceasta este starea celor în ei înșiși", nu fără motiv cunoscând o formă ironică și mai ascuțită - "nu în largul lor", pentru că există, parcă, una pasivă și viciată - dimpotrivă! - latura de "ne ridica", activ patetic "ieșire din sine" Iar "șocul" în sine este aceeași oglindă distorsionată a unui salt calitativ, în care, la un moment dat, o "ordine a lucrurilor" stabilită și împrejurări care anterior păruseră de nezdruncinat și indestructibil "desprind balamalele" și se răstoarnă Este firesc să presupunem că o reflectare a unei astfel de poziții principiile compoziționale vor da efectul a ceea ce am îndrăzni să numim "antipaphos", înțelegând prin acest termen nu doar " umor blând" sau "rânjet bun", ci un fenomen care este comic în aparență și profund semnificativ (poate chiar tragic)) în esență Ne aflăm aici într-o poziție deosebit de avantajoasă pentru că putem da cu această ocazie un exemplu foarte concret de situație cu adevărat comică (adică comică în sensul menționat mai sus), construită tocmai pe acest gen de scindare între semn și sens Această situație aparține uneia dintre cele mai cunoscute creații de benzi desenate din trecutul recent Aceasta este una dintre cele mai emoționante scene satirice din Dictatorul lui Chaplin Aceasta este scena în care Charlie, în rolul unui mic frizer, care tocmai s-a întors acasă, șterge cu grijă niște zigzaguri albe ridicole mânjite pe vitrinele micii sale frizerii de o mână necunoscută Între timp, aceste zigzaguri absurde sunt mult mai puțin absurde decât de rău augur, pentru că sunt literele J, E, W - litere care, puse împreună, înseamnă cuvântul "lew" - un evreu, și acest cuvânt însuși, scris pe paharul întreprindere, este o imagine și un simbol al opresiunii rasiale de către fascism Și, în același timp, în esență, în ceea ce privește profunzimea semnificației sale interioare, [este] tocmai aceeași absurditate delirante și murdărie - mai târziu murdărie sângeroasă - pentru care micul frizer a luat aceste semne Astfel, "bifurcația exterioară" dintre inscripția sa și conținutul său este din nou unită în profunzimile sensului și face ca adevărata esență a fondului social al scenei în sine să sune patetic prin comedia vizibilă, s-ar părea, exterioară a situației Revenind, însă, la separatorul pe care l-am lăsat în urmă, mai trebuie spus că această scenă finală a "cavalcadei" a numărului în creștere, în esență, ia o altă "barieră" suplimentară, face un alt salt în domeniul metodelor și mijloacelor de prezentare a intrigii Primul a fost saltul de la expunerea subiectului la prezentarea figurativă Dar "cavalcada numerelor" merge mai departe și, după ce făcuse întâmplător un al doilea salt din domeniul pictural în cel non-pictural, face un al treilea salt decisiv din domeniul prezentării figurative în cel al prezentării conceptuale Căci ideea de cantitate este exprimată aici nu printr-o afișare substanțială a "mulțimii", nu printr-o metaforă figurativă a "pârâielor" umane, de către un râu "curgând" la ferma colectivă*, dar cu un concept pur, înscris printr-un număr Și, reluând acest lucru, lanțul de cadre vizuale însuși sare într-un lanț de titluri digitale alb-negru Adevărat, trebuie avut în vedere faptul că jocul cu dimensiunile tot mai mari ale figurilor reprezentate, ecou cu creșterea valorii lor cantitative, conferă dinamică pur senzorială acestor idei abstracte despre cantitate și astfel, așa cum ar fi,

stabilește o legătură de tranziție între imaginile senzoriale anterioare și abstracția ulterioară a conceptelor Cel mai curios lucru din toate acestea, însă, este că, construind această schemă de secvență complicată, regizorul a făcut-o din nou destul de intuitiv și fără nici cea mai mică cunoaștere teoretică a principiilor cum sunt construite lucrările patetice, cum este patosul unei opere " făcută", când autorul este surprins de patosul temei Și în același timp, vedem că pas cu pas însuși sistemul de sărituri și deplasări de la regiune la regiune, de la dimensiune la dimensiune, se observă în cea mai strictă secvență calitativă a intensităților crescătoare cu o precizie aproape matematică Dar cel mai important lucru a fost că aici și în apropiere în Potemkin existau deja două cazuri de construcții jalnice Și din compararea acestor două cazuri diferite, rezolvate pe diferite situații, pe diferite materiale și pe diferite parcele**, înseși regularitățile și principiile de construcție, în care sentimentul patos al autorului, transpunându-se în forme specifice de construcție patetică Acestea sunt tocmai principiile cărora capitolul precedent a fost dedicat în întregime * * * Ca un addendum la capitolul consacrat analizei compoziției patetice din "Vechi și nou", aș dori pentru o clipă să opresc atenția cititorului asupra momentului descris mai sus, a saltului din bucăți de normal ("gri") fotografie la piese colorate și de la colorat mai departe - din nou la incolor , By Un exemplu de astfel de soluție ar putea fi ceva de genul unui montaj paralel al "fluxurilor" de oameni în mișcare și, să zicem, o plutire de gheață, cum ar fi θτο, de exemplu, a fost realizată de Pudovkin în ultima parte a picturii "Mat" ' Eisenstein) *\ În plus, un material, așa cum s-a spus mai sus, nu era doar "în sine", ci și vizual patetic, în timp ce celălalt nu mai puțin clar solicita o "patetizare" compozițională deliberată (Notă de S M Eisenstein) nu mai piese "gri", ci bucăți delimitate decisiv în alb și negru (în subtitrări digitale) [ ] Schema de culori "gri-culoare-alb-negru", care trece în scena separatorului pe câțiva metri, va "renaște" - amplificată și extinsă în părți întregi! - în opera aceluiași autor în scheme de culori pentru filmul "Ivan cel Groaznic" Deci, în tonuri de gri accentuate, două părți ale scenei unei conspirații pentru viața lui Ivan în conacele Staritsky trebuiau să fie menținute acolo, apoi - cu un "focuri de artificii" de culoare - două părți ale sărbătorii din Aleksandrova Sloboda și în cele din urmă - din nou cu două reclame - scena uciderii lui Vladimir Andreevici în catedrală, pictată în întregime în negru (în nuanțe de negru, pătrunsă cu o dungă strălucitoare a veșmintelor de brocart ale prințului condamnat și a punctelor de lumină ale lumânărilor în mișcare în mâinile corul gardienilor) Această "invazie" a culorii în ordinea cotidianului dintre gri și alb și negru în felul ei trebuia să fixeze prima parte a poveștii Grozniului, care nu era deloc colorată, cu a treia parte în întregime colorată (filmul, deși în două părți, a fost conceput în ceea ce privește diviziunile sale interne ca o trilogie - un triptic) Rudimentele tuturor acestor lucruri, luate împreună, în ansamblu, sunt așezate în același "Potemkin", unde apare și griul, stratificându-se în alb și negru (mai multe despre asta mai târziu), și unde, de asemenea, pentru un moment izbucnește o fanfară de culoare in momentul incheierii steag rosu! Este interesant de remarcat că, în acest caz, aplicarea literei patos "Potemkin" nu este singură Jocul pe alb-negru cu o explozie în roșu are (și doar în aceiași ani!) un alt exemplu foarte jalnic Mayakovsky folosește, de asemenea, aceeași formulă de culoare exactă într-un aspect diferit, dar în aceeași ordine de vedere Maiakovski a întruchipat una dintre cele mai acute impresii

ale sale despre America (unde a călătorit în) și despre discriminarea rasială din SUA, care l-a revoltat mai ales profund, în poemul "Alb și negru" ("Alb și negru") despre un vechi Negro - un curățător de pantofi din Havana Din punctul de vedere al lui Negro Willy, întreaga lume este împărțită în două culori: alb și negru alb mâncând ananas negru copt îmbibat cu putregai Lucrarea albă este făcută de alb, munca neagră este făcută de negru și dă jos această demarcație strictă doar o singură împrejurare pentru bătrânul negru Willy de neînțeles: De ce este zahărul alb-alb, de facut Negrul negru? Ca răspuns la această întrebare, el primește o lovitură în față de la cel mai alb rege al zahărului, care este "mai alb decât norii turmei" Sânge stacojiu inundă fața neagră, picură pe hainele albe Așa că ciocnirea în conflictul social dintre alb și negru explodează cu culoarea roșie - culoarea sângelui, culoarea aprinsă a protestului social - culoarea revoluției Douăzeci de coloane de sprijin Așa au fost determinate de la sine regularitățile prin care mi-am construit filmele patetice Cu toate acestea, înainte de a crede în aceste principii ca o lege generală, m-am apucat imediat să mă asigur de corectitudinea lor în alte direcții După ce am "prins" și am înțeles principiile descrise mai sus ale construcției patetice în cinematografie, m-am grăbit imediat să testez aceleași principii în domenii conexe și învecinate ale artei Și prima datorie - în domeniul literaturii Și în domeniul literaturii - prima datorie față de romanele lui Zola Îl cunoșteam foarte bine și îl iubeam foarte bine pe Rougon-Maccarov Mi-am amintit foarte bine că fiecare dintre aceste douăzeci de romane a fost localizat de un mare romancier pe un material complet definit și autonom dintr-un mediu complet definit și limitat (Piața din Paris; calea ferată; minele de cărbune; desișul unui parc abandonat; bursa de valori; orașul Paris în ansamblu; un magazin mare; o casă de apartamente burgheze, cu un covor roșu impunător care curge de jos în sus; a unei scări late din față; sau Casa Locuințelor Cerșetoare cu un firicel de vopsea care curge dintr-o vopsitorie mizerabilă pe treptele pragului său murdar, ecou cu colorarea acestor jeturi la vicisitudinile dramelor din interiorul casei în sine etc , etc) Și mi-am amintit în mod deosebit că în fiecare dintre aceste romane - de fiecare dată pe baza unui material specific doar mediului ales pentru acesta -, invariabil, de la roman în roman, s-au rezolvat toate aceleași situații esențiale ale vieții animale a omului: dragostea si moartea În faptul că de fiecare dată Zola face ca mediul corespunzător și de fiecare dată să răsune "la unison" cu realizarea acestor momente "decisive" ale existenței umane - un abis de instructiv pentru orice regizor care nu se limitează la expresivitatea personajele lui singure, dar o extinde la atmosferă și mediu; pentru fiecare artist care se gândește la expresivitatea emoțională a "designului său material" al spectacolului și, mai ales - pentru regizorul de film, care se confruntă cu aceeași sarcină în fiecare cadru al filmului său În plus, nu trebuie să uităm că în cadrul fiecărui roman individual, mediul principal și materialul ales pentru fiecare roman de fiecare dată, în felul său, trec prin întregul spectru și gamă de drame umane cu care narațiunea în sine este umplută Aici, la un nivel dramatic mai înalt, se întâmplă același lucru pe care l-au făcut cei mai consecvenți impresioniști, contemporani ai romancierului nostru atât de apropiați în spirit Iar bursa, camera deputaților, interiorul catedralei sau standul atacantului se schimbă la fel de simfonic în tonul dramei sociale care se desfășoară prin ele, precum aceeași "Catedrala" de Claude Monet se aprinde cu zeci de culori variații, care, pe nenumărate pânze, surprinde vicisitudinile tuturor

și acelorași, dar drama primordială a luptei dintre lumină și întuneric, această luptă zilnică unică a străvechilor Ormuzd și Ahriman , al cărui succes alternant cade pe fațada sa gotică cu contururile mereu schimbătoare ale petelor de lumină printre crăpăturile întunericului de la zorii stacojii ai răsăritului până la amurgul violet al victoriei nopții* Dar acest lucru nu este suficient Mi-am amintit încă foarte clar că în fiecare roman, în afară de aceste teme obligatorii ale iubirii și morții - și din nou în întregime prin mediul și materialul pe care este construit romanul - Zola va cădea inevitabil undeva într-o litanie extatică și într-un imn patetic, înălțător basmul obiectiv prin generalizări titane la formele unui ditiramb extatic Întrerupând povestea aventurilor lui Nan la capitolul "Musca de aur" sau în scena amețitoare a cursei, el ridică materialul romanului într-un taifun neîngrădit al prostituției aurite, în care, sub ochii noștri, se întoarce și în care, sufocându-se zdrobirea celui de-al doilea Imperiu aurit al Ratapualului * Este curios să ne amintim că tenisul pe gazon acum atât de popular a fost cândva un joc pur cult de mister; mingea zburând în lumina soarelui - întotdeauna jumătate în lumină și cealaltă jumătate inevitabil umbră - a marcat ambele regate invariabil succesive - regatul Luminii și regatul Întunericului: triumful lui Ormuzd și triumful lui Ahriman (Notă de S M Eisenstein) l Rigolbosche să ardă în focul răscumpărător al auto-da-fé al mingii de foc arzător al focului Palatului Tuileries și al orașului Paris pierind în flăcări pe paginile Înfrângerii În "Pământ" același flux - nu, un potop! - vărsăturile de canalizare ale orașului cresc, cresc cu ușurință și sunt aruncate în imagini și simboluri generalizate ale viciului, scăderii banilor și depravării, care se prăbușesc peste pământul încă nu complet vicios, virgin al comunităților sătești Și în fluxurile mereu inundabile ale acestor valuri răsturnătoare, se profilează imaginea descompunerii finale a societății franceze în urma lui Napoleon Micul Așa sunt vârtejele catastrofelor monetare și prăbușirile bursiere ridicate la uragane în "Bani"; visele amețitoare ale Abbé Mouret, inspirate de atmosfera senzuală a parcului Amado și de fata sălbatică bronzată care sare printre tufișuri și ierburi; o simfonie de brânzeturi și avalanșe de larve de munte, care se prăbușesc noaptea în burta mereu flămândă a Parisului Nu sunt acestea niște panouri gigantice de patos, la care se ridică mediul material și obiectele celui de-al Doilea Imperiu, astfel încât prin ele bubuie imaginea începutului morții și decăderii burgheziei la fel de inexorabil ca printr-o galerie de viață titanică imagini umane un alt romancier gigant, Balzac, a surprins imaginea burgheziei ca o clasă ascendentă? Nu este, de asemenea, caracteristic faptul că Balzac se concentrează pe om și pe oameni care produc și captează obiecte, în timp ce Zola se concentrează asupra mediului și a obiectelor care captivează, absorb și înrobesc un creator uman viu?! În acei minunati nouă sute douăzeci, când m-am repezit la o analiză detaliată a lui Zola, era ușor să adun douăzeci de tineri entuziaști* Le-a fost ușor să distribuie toate cele douăzeci de romane ale lui Emile Zola între zidurile "atelierului gratuit" de la Institutul de Cinematografie Și a fost și mai ușor, "împingând capetele împreună" citate din douăzeci de romane separate, pe materiale diferite, rezolvând aceleași situații, să-ți dai seama prin ce metode, prin ce metode a făcut-o părintele naturalismului Pe lângă extraordinara "conveniență" de cercetare rezultată din faptul că aveam de-a face cu opera aceluiași romancier, a cărui metodă de lucru putea fi comparată în douăzeci de aspecte paralele, altele mai ales * Printre acești tineri pasionați de atunci se numărau și astfel de

tineri, acum aplecați sub greutatea onorurilor și a laurilor, precum frații Vasiliev (cu mult înaintea lui Chapaev), Alexei Popov (cu mult înaintea Teatrului Armatei Roșii), G V Alexandrov (cu mult înaintea Teatrului Armatei Roșii) "Circ", "Volga-Volga" și "Primăvara"), Maxim Shtraukh , care încă nu jucase imaginea lui Lenin și mulți alții (Notă de S M Eisenstein) pentru noi, o împrejurare valoroasă a fost "naturalismul" prin care s-a realizat metoda în sine Acesta, desigur, nu este locul pentru a intra într-o analiză sau evaluare a "metodei naturalismului" în sine Mai mult decât atât, metoda structurii surprinzător de figurative și, aș spune, poetică și muzicală a operelor lui Zola nu se potrivește cumva cu sunetul de astăzi al acestei denumiri, care este indisolubil legată de ideile de "despărțire a formei", la granița compozițională " lipsă de formă", și nu doar documentarea lipsită de sens a manifestărilor externe ale realității înconjurătoare, fără a încerca să dezvăluie și să prezinte înțelegerea sa socială Nici aici nu există un loc pentru a expune în detaliu modul în care autorul acestui slogan polemic însuși a înțeles tot ceea ce era conținut în el pentru el Pentru noi, altceva era important aici Ceea ce era important a fost limitarea mijloacelor de exprimare cu care Zola s-a mânuit mai ales în construcțiile sale Și aici s-ar dori să vedem că termenul de "naturalism" se referă în primul rând la acea trăsătură a romanelor sale, prin care își realizează efectele expresive, totuși, doar emoționale sau "ieșite din comun", patetice Cert este că Zola, pentru a realiza aceste efecte emoționale, practic nu traduce fenomenele naturale, mediul, mediul sau obiectele pentru a le face sunet emoțional în cheia de care are nevoie pe tema prin intermediul scrisului literar sau tehnicilor literare El nu le "modifică" atât de mult în mod arbitrar prin mijloace de descriere și expunere, ci le "alege" în aspectul în care se pot afla efectiv într-o situație dată El alege dintre toate elementele posibile ale mediului sau fenomenului respectiva situație particulară și acele obiecte particulare și în starea lor particulară, care în momentul de față sunt cel mai "la unison" cu acele senzații emoționale (și adesea chiar fiziologice) pe care le dorește a evoca în - cititor Pentru obiectele și elementele mediului în sine, o astfel de stare a acestora (precum și participarea la scena în sine) în condițiile și circumstanțele alese este destul de naturală, justificată în viața de zi cu zi, în mod corespunzător "în mod natural" Orice scenă pe care un romancier o poate plasa în orice cadru Comandă pentru ea orice vreme în afara ferestrei Mobila cu orice mobilier Iluminați cu orice sursă de lumină Un scriitor de altă direcție se va limita în acest scop la cadrul care este cel mai potrivit pentru viața de zi cu zi sau cadrul care este cel mai ușor asociat cu situația Pentru Zola, acest lucru nu este suficient Dintre toate elementele posibile ale mediului, mediului și mobilierului, el le va alege exact pe acelea și numai pe cele care, prin caracter, aspect sau stare, sunt în aceeași nuanță a stării de spirit sau a atmosferei scenei În Balzac, personajul însuși crește mai ales în decor Natura personajului Casa bătrânului Grande este aceeași Grande, exprimată prin grinzi, scânduri, butoaie, încuietori Toate acestea sunt și mai clare și mai vii în hiperbola lui Gogol, de exemplu, în Suflete moarte Curtea lui Nozdryov lătrând cu nenumărați câini, o grămadă de gunoaie în "biroul" lui Plyushkin - aceștia sunt aceiași Plyushkin și Nozdryov, la fel ca mediul lui Sobakevici - ca Sobakevici însuși " Când Cicikov i-a aruncat o privire de sus la Sobakevici, de data aceasta i s-a părut foarte mult ca un urs de talie medie Pentru a completa asemănarea, fracul lui era complet de culoarea ursului, mânecile lungi, pantalonii

lungi; urs perfect! Este nevoie de o apropiere atât de ciudată: chiar a fost numit Mihail Semenovici În colțul sufrageriei stătea un birou de nuc cu burtă pe patru picioare urâte: un urs perfect Masa, fotoliile, scaunele - totul era de cea mai grea și neliniștită calitate; într-un cuvânt, fiecare obiect, fiecare scaun părea să spună: și eu sunt Sobakevici! sau: și eu semăn mult cu Sobakevici!" Cu Zola, decorul este la fel de mult omul însuși (amintiți-vă de dulapul Nanei), dar în afară de asta - și în cea mai mare parte - cu Zola, decorul și mediul, mediul și peisajul, este o simfonie în continuă schimbare, calculată mai sus toate pentru, ca muzica, , pentru a transmite atmosfera, starea de spirit în schimbare, starea psihologică a personajelor care acţionează în ea "Inferioritatea" destul de cunoscută a portretizării personajelor lui Zola este aici, parcă, fiind adăugată, completată, interpretată de această orchestră a mediului material din jurul lor Personajele lui Balzac mi se par mereu ceva de genul (atât de asemănător cu însuși Balzac) un portret al unui mare gras atribuit lui Velazquez: sunt rotunjite monumental în acest fel, sunt despărțite de fundalul zidului în același fel, ele sunt, de asemenea, completate până la cel mai mic detaliu în caracterul feței și postură, de asemenea, stau ferm pe picioare și comprimă în mâini ceea ce li se datorează Zola este o altă chestiune Sunt într-adevăr "torsuri", dar numai trunchi în acele cazuri, dacă sunt separate de mediul în care cresc, sau, mai exact, de mediul din care par să crească La urma urmei, nimănui nu s-ar gândi să o numească "trunchi" pe "fata din spatele barului" de Mine , deși este lipsită de picioare în imagine și asta pentru că nimeni nu s-ar gândi să o despartă de reflexia din oglindă , cântându-i expresia, sau din bară , care i-a înlocuit membrele inferioare; exact la fel, nimeni nu va numi un ospătar pe cealaltă pânză a lui "un-sân" doar pentru că, în locul sânului ei stâng, iese în evidență un cap rotund de personaj la o masă din prim plan! Într-un fel sau altul, pentru a obține aceste efecte emoționale schimbătoare din situația aceluiași mediu, Zola alege cu minuțiozitate "din toate posibilele" exact acele detalii, și la acele ore sau momente particulare, și în acele condiții de temperatură sau lumină, când fac ecou emoțional tonului psihologic în care Zola încearcă să cufunde cititorul în acest moment El prelungește atmosfera strălucitoare a unei lupte amoroase pentru un mediu și o atmosferă caldă sau incandescentă Dar el "încălzește" acest mediu și atmosferă în principal nu atât prin intermediul scrierii literare - printr-un sistem complex de construcții metaforice, delicii ritmice sau timbrul sunetelor unor cuvinte plasate cu viclenie* În schimb, Zola își pune eroii în mediul real al obiectelor de mediu care sunt fizic în starea de care are nevoie Va fi o sobă nebună de fier fierbinte într-o cameră mică din Animal Man Și chiar și tonul roșu (cald!) necesar lui în lanțul general de influențe, care, crescând, inundă scena, radiază firesc din pereții înroșiți ai acestei sobe Va fi atmosfera îmbătătoare, iarăși, caldă ca animale, a penei și pufului unei păsări moarte din pivnițele pieței din Paris Sau căldura monstruoasă la ora culesului se sparge printre câmpurile întinse din "Pământ" Nimeni nu l-a împiedicat pe autor, în mod pur zilnic, să aleagă în același scop nu căldura câmpului, ci o "pădure răcoroasă", iar în loc de un subsol cu o pasăre bătută, să desfășoare scena de care avea nevoie într-o cămară cu cârnați Cât de mult ar fi scăzut bogăția senzuală a atmosferei, după ce au pierdut elementele de căldură și căldură animală, în acest caz, rămâne la latitudinea cititorului să judece singur! * Tocmai cu accent pe această latură a mijloacelor expresive, școala naturalismului a fost ulterior "măturată" de mișcarea literară de conducere ulterioară,

simboliștii (Notă de S M Eisenstein) Exact în același mod, Zola construiește crescendo-ul necesar al unei nuanțe de expresivitate, al unei scări de fenomene crescând în impresionabilitate El va realiza acest lucru nu prin intensificarea mijloacelor scrisului literar, ci, în primul rând, prin înșirare astfel de detalii cotidiene realiste (și mai adesea naturaliste) care, prin caracteristicile lor foarte cotidiene, vor crește în gradul de impresie pe care o fac Și cel puțin din ceea ce s-a dat aici, este deja destul de evident ce valoare "instructivă" are o astfel de metodă de scriere literară pentru cineaști, dar, bineînțeles, doar pentru cei care realizează o unitate simfonică consistentă a întregului prin toate elementele filmelor lor Iată o metodă profund gândită și o întreagă școală de experiență în organizarea mediului și a comportamentului în secțiunile și aspectele emoționale necesare temei Pornind de aici, directorul de fotografiat va extinde această tehnică și în zona mijloacelor de influență specifice acestuia El va extinde "răceala" și "căldura" în gama luminii, cu care va inunda materialul cadrului, respectiv ales de el, făcând ecou (sau opunându-se) persoanei care trăiește El va extinde zigzagul convulsiv al peisajului urban neprietenos în montajul "ragtime" al secvenței corespunzătoare a filmului său Până în punctul în care va învăța să realizeze material neutru în sine, "natural" și nu "prelucrat" în fața camerei, "să cânte" în tonul expresiv de care are nevoie prin unghi, fotografiere și editare Dar până în acest moment va fi părăsit deja banca școlii a "naturalismului" metodei Emile Zola și va trece la următoarea clasă de mijloace de exprimare cinematografică Pentru a explica cum se face acest lucru, puteți folosi exemple de la Potemkin, unde build-up-urile sunt adesea construite după același principiu (pe lângă instrumentele ritmice și de montaj, care joacă un rol deosebit de important acolo) Deci, de exemplu, se face amenințarea tot mai mare a unui armadillo care se pregătește de luptă După comandă, "statisticile" individuale ale armadillo-ului care se pregătesc de luptă se efectuează succesiv Sunt înșirate unul după altul pe baza gradului tot mai mare de amenințare Scările urcă Sunt aduse proiectile Sunt aduse tunuri Botul se ridică Mașinile au bubuit Toate aceste elemente sunt prezentate nu intercalate, ci strict pe rând și S M Eisenstein, vol în plus, după cum vedem, cu o atenție strictă a puterii lor impresionante în creștere constantă: fiecare element își joacă la rândul său "rolul" și, după ce l-a jucat, cedează loc celui următor, care sună mai intens Același lucru are loc pe scările Odesa La început, mulțimile se poticnesc pe scări Apoi se rostogolesc pe scări (după numărul exact, sunt o sută nouăzeci și patru) Și în cele din urmă, rostogolindu-se, repezindu-se - un cărucior pentru copii Totuși, nu trebuie să ne gândim că Zola, în favoarea acestei metode "obiective" de a scrie, ignoră într-o oarecare măsură alte mijloace de influență literară Deloc! Și chiar și invers De aceea, descriind mai sus metoda de utilizare a stării "naturale" a obiectelor cu utilizarea efectului emoțional însoțitor, am stipulat cu prudență această metodă cu formula sacramentală "în principal" După cum știți, această formulă de obicei "eliberează mâinile" pentru orice afirmații care "în mare parte" nu coincid cu cea principală! Cât despre ritm, de exemplu, pasaje întregi din romanele lui Zola sunt scrise în proză aproape ritmată: undeva într-o carte eu însumi a trebuit să văd o pagină care descrie alaiul minerilor răzvrătiți, scrisă ca o poezie - în ordinea succesiunii de strofe de una din marimile eroice poetice Totuși, nu tocmai faptul "ritmizării" prozei ne interesează aici în mod deosebit, ci acele momente în care proza lui Zola dobândește urmărire ritmică Asemenea momente de trecere a unei prezentări "simple" într-una

urmărită ritmic se dovedesc a fi [momente] care sunt invariabil asociate cu prezentarea evenimentelor jalnice (de exemplu, scena din Germinal menționată mai sus) Nu mai puțin des și nu mai puțin strălucit Zola folosește metafora, comparația figurată și tropi Și asta din nou în momentele în care, pentru a obține un efect patetic, mijloacele unei povești simple și direct descriptive nu sunt în măsură să [ajute] Iar metoda descrierii documentar-protocol face un salt calitativ într-o altă "dimensiune" a basmului - în povestea comparațiilor figurative, metaforelor, metonimelor Dar "săritul" de aici nu se limitează doar la o metodă de a deveni înnebunit și a sări în alta Fidel tehnicii sale de bază, Zola alege chiar obiectele pentru comparare în așa și într-o asemenea stare încât acestea vor det contribuie la patetizarea materialului ales în prezent de Zola Și însăși "starea" obiectelor descrise se va dovedi a fi o stare de ieșire din sine Materialul unei serii figurative de comparații se va dovedi, de asemenea, "din sine" Iată, de exemplu, fragmente din "Fericirea doamnelor": " A fost o expoziție gigantică de târg Magazinul părea să crape și să-și arunce excesul pe stradă Aurul, argintul și cuprul, curgând din pungi, rupând pungile, au format o grămadă uriașă de venituri brute, încă calde și pline de viață, așa cum vine din mâinile clienților " Produsul cade Banii curg afară Sacii sunt rupti Metalul rece capătă căldură animală " În acea zi a fost amenajată o expoziție specială de corsete, formată dintr-o armată întreagă de manechine fără cap și fără picioare, expunând sub mătase doar trunchiuri și sâni plat de păpuși, plini de pofte dureroase " În trunchiurile fără viață ale manechinelor se trezește] pofta morbidă Dar acum țesăturile care le acoperă și manechinele însuși încep să prindă viață și să se miște: " Oamenii s-au uitat la ei, femeile care s-au oprit s-au zdrobit între ele în fața ferestrelor, mulțimea a devenit nepoliticos de dorință lacomă Iar materialele au prins viață sub această pasiune a străzii: dantela tremura ușor, cădea și ascundea în mod misterios măruntaiele magazinului; chiar și bucăți de pânză, groase și pătrate, respirau ispita; paltoanele se arcuiau din ce în ce mai mult pe manechinele înviorătoare, iar o haină mare de catifea, flexibilă și caldă, se umfla parcă pe umerii oamenilor, pe un piept zdruncinat, pe șoldurile tremurânde " Și acum manechinele care se repetă la nesfârșit în oglinzi nu numai că prind viață, ci sunt întruchipate în femei: " Sânii rotunjiți ai manechinelor umflau mama, șoldurile largi subliniau subțirea taliei Oglinzile de pe ambele părți ale vitrinei, după planul calculat, reflectau la nesfârșit și multiplicau manechinele, populând stradă cu aceste frumoase Femei corupte, al căror preț era indicat în locul capului " Și femeia manechin se grăbește deja de la expoziția de vitrine pe străzile de seară ale orașului: " O haină mare de catifea, împodobită cu o vulpe argintie, și-a arătat profilul curbat al unei femei fără cap, care se grăbea în ploaia torenţială la vreo vacanţă, în misteriosul amurg parizian " * Și țesuturile reînviate nu mai sunt țesuturi, ci un corp feminin viu: " Toată această percală și cambrică, moartă, împrăștiată pe rafturi, aruncată și împăturită, apoi au început să trăiască viața trupului, au devenit parfumate și calde din aroma iubirii Norul alb a devenit sacru, după ce a primit botezul de noapte și, de îndată ce a fost dus, strălucirea roz a genunchiului care sclipea pe fundalul albului i-a înnebunit pe oameni Departamentul de mătăsuri era o încăpere mare, pregătită exact pentru dragoste Erau toate nuanțele de alb-laptos ale corpului unei femei adorate, începând cu catifea șoldurilor și terminând cu mătasea subțire a coapse cu satinul strălucitor al pieptului " Fructele din Burta Parisului se

transformă și ele în femei: " Caisele întinse pe mușchi străluceau de chihlimbar, tonurile fierbinți ale soarelui apus, care aurește ceafa brunetei în locul în care firele de păr mici se ondulează Cireșele, asortate boabe cu boabe, arătau ca buzele prea înguste ale femeilor chineze zâmbitoare; montmorangis sunt ca buzele groase ale unei femei grase; cireșele englezești sunt mai alungite și mai serioase; cele spaniole sunt obișnuite, învinețite, zdrobite de sărutări " Și chiar "sânul" unei femei, pântecele ei maternă își dă numele figurat pântecelui gigantic al Parisului în titlul unui roman dedicat templului lui piaţa sa centrală Când este necesar să ducem acest sân dincolo de limitele obișnuitului, să-l ridicăm la patos, atunci un alt templu - o catedrală, un templu, un tabernacol - este în slujba autorului O figură gigantică a unei femei "supranaturale" pe pânza lui Claude înflorește în ele, crește în ele, scânteie și arde odată cu ele, în care adevărata Christina "a urcat" și s-a reîncarnat, "fără suflare" și "parcă moartă", întinsă la picioarele învingătorului în lupta fatală a ambelor femei - soție și creație - pentru sufletul artistei ("Creativitatea") " Atunci Christina a deschis ușa și s-a repezit înainte Indignarea de neînvins, furia soției, insultată acasă, înșelată chiar acolo în timpul somnului în camera alăturată, a împins-o Da, era cu alta, i-a pictat burtica, coapsele, parcă cuprinse de nebunia dragostei, o vizionară, pe care nevoia chinuitoare a realității o aruncă în exaltarea supranaturalului Aceste coapse au căpătat o nuanță aurie, asemenea coloanelor tabernacolului, burta transformată într-un luminator, sclipind cu tonuri strălucitoare, galbene și roșii, orbitoare și simbolice Cine a scris acest idol al unei religii necunoscute? Cine a creat-o din metale, marmură și pietre semiprețioase? Cine și-a așezat trandafirul simbolic de deschidere al firii ei feminine între prețioșii stâlpi ai coapselor ei, sub bolta sacră a pântecelui ei? și mai departe (după sinuciderea lui Claude): " , Claude oh, Claude Ea te-a luat, te-a ucis, te-a omorât, blestemata, creatură disprețuitoare În exces de suferință, tot sângele i s-a scurs din inimă, iar ea, neînsuflețită, zăcea pe pământ, parcă moartă, ca un rest alb, mizerabilă și distrusă O femeie a strălucit deasupra ei în strălucirea simbolică a unui idol "("Creativitatea") O formulă familiară - la fiecare pas! Și nu numai în general, ci și în orice particularitate Paleta de culori pure a lui Claude devine o grămadă de pietre prețioase: "Aceasta este o imagine atât de extraordinară, în care pietrele semiprețioase păreau să strălucească pentru un fel de închinare religioasă " Iar bijuteria prețioasă este aleasă aici pentru comparație deoarece este o piatră care emană cu raze de strălucire de culoare Deja din aceste exemple reiese clar că metoda scrisului patetic în literatură nu este diferită de formula extatică pe care am descoperit-o în cinema Dar această confirmare își atinge întreaga sferă acolo unde, așa cum am subliniat mai sus, Zola este brusc aruncat în generalizări patetice rampante Și chiar acolo, datorită particularităților metodei sale de prezentare, pe care am încercat atât de minuțios să o descriem mai sus, devine deosebit de clar că tot materialul scenei pe care o descrie sau tot materialul pentru comparații adecvate este invariabil prezent în scene patetice din stări de "din sine", în stări de "frenezie", în stări de "extaz" Și, în același timp, aceste materiale sunt înșirate după semnele unei intensități crescânde de frenezie, astfel încât, așezate unul lângă celălalt pe linia ascendentă a acestei intensități, par a erupe și unul de celălalt Nu contează care este materialul mediului Și nu contează dacă acestea sunt detalii ale situației reale, un lanț de fenomene și obiecte alese pentru comparație, sau aceleași elemente

folosite pentru delimitare, complet derivate din mediul cotidian, atmosfera de delir, somn sau halucinație Să luăm, pentru început, o scenă de desfătare a minerilor în ziua de plată în taverna văduvei Desir din Germinal, țesută în întregime din câteva Detalii cotidiene Această scenă "în sine" nu poartă nimic eroic, nimic care "după tradiție" ar necesita o frenezie jalnică Dar prin voința lui Zola și prin priceperea măiestriei sale literare, această scenă, saturată și suprasaturată de detalii cotidiene, gu costul scrisului "flamand", "sublimele" la o scară demnă de Rabelais și patosul frenetic al bacanalei străvechi Din nou, ca și în cazul "Vechi și nou", tocmai pe un astfel de material - nu neapărat patetic în sine - metoda de procesare patetică a acestuia iese în mod deosebit de clar Aerul se îngroașă prin ceata de fum în nori de fum de tutun și, parcă, se întărește în nenumărate ghirlande de hârtie Sânii sunt rupti din corsaje Transpirația acționează ca transpirație Laptele se toarnă din sânii mamelor în buzele lacome ale bebelușilor care se lipesc de ei Copiii urinează sub mese În curte, adulții vărsă șuvoaie de bere, turnându-le necontrolat în gât Trâmbița sparge aerul cu vuietul ei Iar culoarea roz a pielii strălucește în strălucirea aurie a trupului gol și de aici se strecoară în aurirea sclipitoare a scuturilor aurite atârnate pe pereți cu nume de sfinți: Sfântul Eloi - hramul fierarului, Sf Crepin - patronul cizmarilor, Sf Barbara - ocrotitorul minerilor Să nu uităm că, asemenea unui diamant - o piatră care a emanat strălucire - aurul este și el o culoare care a debordat cu raze de lumină Dar iată descrierea în sine, pătrunsă de laitmotivul plinătății debordând: " Sărbătoarea s-a încheiat cu un bal la Joker Proprietarul acestui stabiliment era văduva Desir, o femeie puternică de cincizeci de ani, grasă ca un butoi, dar încă atât de proaspătă încât, spunea ea, avea șase iubiți, câte unul pentru fiecare zi a săptămânii și toți șase deodată duminica Ea i-a numit pe mineri copiii ei și a fost mișcată de gândul la marea de bere pe care o băuseră de la ea timp de treizeci de ani În plus, se lăuda că nici un transportator nu a rămas însărcinată fără să danseze cu ea Balagur avea două săli Unul era pentru mese și ghișee Celălalt era pentru dans Era o sală vastă, doar lângă pereții acoperiți cu scânduri, la mijloc podeaua era de piatră Singurul său decor erau două ghirlande de flori artificiale atârnate de tavan și întinse din colț în colț Duminica aceea au început să danseze la lumina zilei Sălile erau pline până la ora șapte seara Un vânt puternic a răsărit afară, prevestind ploaie Praful strâns s-a ridicat în nori în aer, orbindu-i pe plimbări și împrăștiind brazierele Amurgul a coborât Muzicienii au cântat cu furie Se vedeau doar picioare, sâni și plini de forță mâinile Când lămpile au fost aprinse, s-au ridicat strigăte de bucurie Fețele îmbujorate și părul dezordonat lipit de tâmple erau acum puternic luminate Fustele au zburat în sus Mirosea a sudoare Mage arătă pe Etienne către Mouquette Se învârtea repede, groasă și grasă, ca o vezică cu untură, în brațele unui miner înalt și subțire Probabil că deja s-a consolat găsindu-și un iubit Am luat masa mai târziu Burtele erau inundate de cafea și umplute cu bere Cadrul s-a încheiat Sala se îneca în praf roșu Pereții au crăpat Trâmbița scotea sunete pătrunzătoare, asemănătoare fluierurilor tulburătoare ale unei locomotive cu abur Când dansatorii au terminat, au fumat ca niște cai obosiți Am stat până la zece Soseau femeile Au venit să-și ia soții În spatele lor erau copiii Mamele nu se mai sfiau: le scoteau sânii lungi și albi ca sacii de ovăz și îi umpleau cu firimituri plinuțe, umplându-și gura cu lapte Copiii, deja în stare să meargă, plini de bere, s-au târât în patru picioare și au urinat sub mese fără nicio rușine A fost

revărsarea unei mări de bere din butoaiele izbucnite ale Văduvei Desir, bere care rotunjește pântecele, bere care curgea de peste tot, din nas, ochi și alte locuri Corpurile erau atât de umflate într-o grămadă comună, încât umerii și genunchii erau lipiți de vecini Sentimentul unul altuia, etanșeitatea doar mulțumit Gurile nu s-au închis din chicot și s-au întins până la urechi Era cald ca naiba, vizitatorii fierbeau în sucul lor Nu mai erau timizi și aruncau hainele în exces Un corp cald era auriu în fumul gros al țevilor Fata din când în când se retrăgea în adâncul holului, la pompă, se golea Apoi s-a întors Sub ghirlandele de flori de hârtie pictate, dansatorii transpirați nu se mai puteau vedea; i-a însuflețit pe acoliți să-i doboare pe transportatorii de pe picioare într-o rafală de șolduri împovărate Dacă un cuplu cădea la podea, tipul la Maiden, sunetul căderii ei era înecat de sunetele frenetice ale trompetei, iar picioarele ei dansau de parcă sala ar cădea peste ele Au plecat pe lângă sobele înroșite care se zvârceau, taverne, de unde ultimele șuvoaie de căldură și vărsături curgeau spre mijlocul Drumului Vremea s-a schimbat, prevestind o furtună Au auzit râsete, stingându-se treptat în întunericul câmpurilor Pâinea coaptă mirosea a un miros înăbușitor Mulți copii au fost făcuți în această noapte "(" Germinal", partea a III-a, sfârșit) Vedem că tot materialul este dus într-o stare de revărsare, o revărsare din starea sa, o revărsare dintr-un mediu în altul - "dincolo de sine" Berea rămâne fără nas și ochi Copiii urinează sub lampă Fete la pompe Laptele curge din sânii mamei Restul berii curge în pâraie - pe drum Genunchii și umerii împinși înăuntru devin vecini Pereții crăpă, cad, trupurile se umflă și, fiind expuse, sunt rupte din rochii Burtele capătă forma supremă a unui abrupt Obiecte care ele însele nu sunt capabile de revărsare, iar acelea sunt luate după semnul fizic al detaliilor de înșirare ale descrierii, parcă trecând succesiv din etapă în etapă Aer Se umple primul Praf roșu Fumul de tutun din pipe și dansul ca caii În cele din urmă, este atât de plin de vapori încât dansatorii încetează să se mai vadă Aerul devine ca un mediu dens Flori de hârtie, ghirlande atârnă în această ceață, ca și cum limita posibilei întăriri a aerului Interpretarea sunetului de aici nu este întâmplătoare: un horn hohotitor de către o locomotivă Răbușitul său este dat în acel stadiu al sunetului când sunetul încetează să fie acceptat ca sunet, dar începe să acționeze ca mișcare, ca activitate motorie pură Ca o mișcare care nu mai sună, ci se mișcă, răstoarnă Cunoaștem un astfel de bubuit de tobe turcești, "care nu sună", dar zguduie mediul, aerul, ferestrele și pereții Tuburile Helicon sfâșie aer și sparg timpanele Fluierul unei sirene, un fluier de locomotivă, tăind urechea și mediul material Așa pistonul hohoteie taie atmosfera lui Joker Și nu degeaba aici nu este o vioară și nici un flaut Iar peste toate acestea domnește regal gazda Joker, această tavernă Ceres, care ea însăși izbucnește din brațele celor șase iubiți ai săi în generalizare, întruchipând în numele ei că, spre satisfacția căreia desfătarea frenetică din taverna ei îi grabește pe participanți : Dorinta - Dorinta - pofta Aici "erupția" este prezentată în cea mai simplă formă "naturală" a sa și este inseparabilă de acele fenomene care, într-o anumită stare, tind să "erupe" în acest fel Însuși ansamblul acestor fenomene poate părea, desigur, curios, deși este greu de scăpat de efectul cu adevărat uluitor al acestei scene în ansamblu, în carnivorul ei extatic demn de Brueghel , Rubens sau Rabelais Totuși, de îndată ce ne îndepărtăm de o astfel de "frescă naturalistă" în tărâmul unei expuneri inspirate poetic de chestiuni "înalte", ne vom întâlni imediat aici toate cu același set de fenomene Singura diferență va fi că, în acest caz, aceste fenomene vor fi

separate de obiectivitatea lor cotidiană naturalistă și vor fi folosite în mod figurat și abstract, adică în ordinea aplicării lor pur dinamice în astfel de zone care sunt "cotidiene" cu fenomene similare în mod normal fără legătură Este suficient pentru aceasta să cităm ca exemplu "revărsarea" entuziastă a lui Shelley asupra lui Francis Bacon în Defense of Poetry* " Bacon a fost poet Limba lui are o dulceață și o măreție a ritmului care captivează simțurile la fel de mult pe cât înțelepciunea ei supraomenească captivează mintea Aceasta este o presiune puternică care împinge în afară, apoi explodează (explodează) limitările (contururile) conștiinței umane și, împreună cu aceasta, se revarsă (se revarsă) în univers, cu care se află în continuă afinitate " După cum vedem, și aici, deși în sens figurat, același "set" de fenomene și afirmă: înțelepciune "supraomenească", "explozie" a conștiinței umane, "revărsare" - o erupție în univers Dar, desigur, patosul este incomparabil mai înflăcărat în acele cazuri în care scenele în sine, după subiectul lor, sunt pline de patosul protestului social, chiar și în acele idei limitate în care Zola ar putea să deseneze imagini ale revoluției și ale victoriei ei Intensitatea sporită a acestor descrieri este deja caracteristică faptului că aici Zola este "aruncat" dincolo de limitele doar unei descrieri "naturale"; că comparațiile figurative intră deja în descriere cu forță deplină Așa este descrisă scena jalnică a ofensivei nocturne a "micuței armate" de insurgenți din orașul de provincie Plassan, de exemplu, în Cariera Rougon În paginile ulterioare ale romanului, aceștia se vor confrunta cu o execuție nemiloasă pentru participarea la revoltă, dar acum se află pe vârful unui impuls revoluționar " Deodată, Silver și-a ridicat capul Și-a împins faldurile mantiei și a ascultat Câteva clipe s-a auzit un bubuit vag din spatele dealurilor, printre care drumul spre Nisa se pierde Era ca bubuitul îndepărtat al unui şir de căruţe Viorn a acoperit acele sunete neclare cu mormăiturile ei Dar încetul cu încetul s-au intensificat, au început să semene cu zgomotul unei armate care se apropia Curând s-a putut desluși zgomotul mulțimii în zgomotele în continuă creștere, respirația ciudată a unui uragan, măsurată și ritmată Părea că acestea erau fulgere ale unei furtuni din apropiere, tulburând aerul somnoros odată cu apropierea ei Deodată, o masă neagră a apărut în jurul cotului formidabila Marsilieza a izbucnit, suna ca o sete pasionala de razbunare "Aceștia sunt ei", a exclamat Silver într-un acces de bucurie și entuziasm Mulțimea a mărșăluit într-un impuls magnific irezistibil Nimic nu poate fi mai formidabil, mai maiestuos decât aspectul * - "Protecția poeziei" (engleză) câteva mii de oameni în morți, calmul înghețat al orizontului Drumul, transformat în pârâu, rostogoia valuri vii, care păreau să nu aibă sfârșit Necontenit noi, mase negre au apărut în jurul cotului, iar cântecul ridică tot mai puternic vocea extraordinară a furtunii umane Când au apărut ultimele batalioane, a avut loc o explozie asurzitoare Marsilieza a umplut cerul; părea că uriașii, cântând pe trâmbițe monstruoase, o aruncau, tremurând, sunând ca arama, până la toate capetele văii Satul somnoros s-a trezit imediat Ea se cutremură în timp ce toba, pe care se loveau bețișoarele, răsuna chiar în adâncuri, repetând cu toate ecourile notele de foc ale imnului național Acum nu doar mulțimea cânta: din toate părțile orizontului - de pe dealuri îndepărtate, din petice de pământ cultivat, din pajiști, din copaci și din cele mai mici tufișuri - păreau să iasă voci omenești Amfiteatrul larg care se ridica de la râu la Plassanne, cascada gigantică, prin care curgea strălucirea albăstruie a lunii, era acoperită de o mulțime invizibilă, nenumărată, care îi saluta pe rebeli De-a lungul malurilor Viorna, pe lângă apele

stricate cu dâre misterioase de tablă topită, în fiecare groapă întunecată se aflau oameni care păreau ascunși, care preluau corul mai supărați Câmpurile, scuturând aerul și pământul, țipau după răzbunare și libertate Și în timp ce mica armată cobora panta, vuietul mulțimii s-a rostogolit într-un val sonor, tăiat de zgomote bruște, scuturând chiar și pietrele drumului "("Cariera Rougon"), Aici, rampa în sine este ceva mai extinsă decât sălile înfundate ale văduvei Desir Râul, dealurile, firmamentul și calmul înghețat al orizonturilor Dar acest lucru nu schimbă nimic în ceea ce privește metoda de procesare A fost nevoie doar de preluarea mijloacelor de exprimare dintr-un registru mai intens și la scară mai largă Obiectul principal de umplere aici crește până la plinătatea spațiului cerului Și să-l umple, nu mai este suficient praf, fum, vagabondul dansatorilor, nu mai este destulă țeavă Intră un bubuit, asemănător cu "zgomotul îndepărtat al căruțelor", Vior-na, acoperind sunetele cerești "cu mormăitul ei", formidabila Marseillaise - "o explozie asurzitoare a Marsiliezei, pe care, se pare, uriașii, jucându-se pe țevi monstruoase, arunca tremurând, sunând, ca arama, până la toate capetele, răsunând notele de foc ale imnului național " Dacă în "Joker" principalul laitmotiv a fost revărsarea tot mai mare de lichide și umplerea materială a mediului aerian, atunci aici principalul mijloc de frenezie este umplerea aerului cu un mediu sonor, o scurgere de sunet dincolo de limitele conturate de orizontul Dar orizontul este limita Și nimănui și nimic nu este dat să se arunce dincolo de contururile lui Dar aici minunata inventivitate a lui Zola găsește o ieșire genială După ce a atins limitele limitărilor mediului înconjurător și nu a putut să le depășească, elementul sonor al lui Zola nu trece în grabă peste aceste limitări, ci este aruncat înapoi din ele! Zola intră ecou! " Satul se cutremură, ca o tobă lovită de bețișoare, răsuna chiar în adâncuri, repetând cu toate ecourile notele de foc ale imnului național din toate părțile orizontului - de pe dealuri îndepărtate, din loturi de pământ cultivat, din pajiști, din copaci și din cei mai mici arbuști Câmpurile în tremuratul aerului și al solului țipau despre răzbunare și libertate " Cu presiunea sa, sunetul vrea să arunce în aer orizontul care l-a îmbrățișat Dar aceasta nu i se dă Iar presiunea sa extatică este aruncată înapoi de dealuri și de zidul de copaci nu dincolo de orizont, ci înapoi - înăuntru, sub forma unui ecou inuman - supraomenesc În pasajul de mai sus, desigur, disproporția care are loc între semnificația reală a detașamentului în mișcare (două până la trei mii de oameni, care mor mai târziu fără glorie și fără sens) și acea semnificație "supraomenească", aproape cosmică, pe care mijloacele de procesare patetică se ataşează de acest fapt este deosebit de demn de remarcat Zola Și printre aceste mijloace, cel puțin în primul rând este modul în care el transformă un mic detașament de două până la trei mii de oameni prin elementul sunetului în mulțimi de milioane prin intermediul nenumăratelor ecouri care se întrepătrund, ciocniri și izbitoare! Miile se transformă în milioane Și acest lucru dezvăluie principalul lucru în planul lui Zola, care prezintă acest eveniment nu pe o scară de entuziasm proporțională cu numărul de suflete reale ale participanților, ci în conformitate cu semnificația socială pe care el însuși o vede în acest eveniment, în semnificația socială a acțiunilor acestei armate - deși mici - cu care vrea să-și cucerească cititorul Nu pot să nu amintesc aici propria mea dispută - și, de asemenea, în domeniul sunetului și al muzicii! - cu compozitori muzicali care au selectat muzica pentru "Old and New" Nu au fost de acord în niciun fel să-i dea nașului extaziat X°DU muzica trupei "Moartea Zeilor" "La urma urmei, aceasta este o procesiune

religioasă din sat De unde aceste pretenții asupra sunetului său muzical? Dar eu ceream muzică, nu după numărul de clopote din clopotnița de la țară sau chiar după voci cântătoare, [ci] prin gradul de frenezie religioasă a acestei grămadă - deși mică și nu numeroasă - de oameni, rătăciți între câmpuri întinse, lânceind de secetă Curiozitățile despre compilațiile muzicale pentru epoca cinematografiei mute sunt, desigur, nenumărate Îmi amintesc cum a strigat acum decedatul L Sabaneev despre muzica care urma să fie scrisă pentru Potemkin*: "Este imposibil! Cum poți să scrii muzică viermilor pe o carcasă de carne! Nu a reușit să explice în niciun fel că, din punct de vedere muzical, indignarea crescândă a maselor de marinari ar fi trebuit să fie ca un surf, în care ascensiunea revoluționară a indignării întregului popor ar fi clocotit în timpul eroic al Anului V Există exemple la cealaltă extremă În tabloul "Octombrie", când, la ordinul Guvernului provizoriu al lui Kerensky - în zilele de iulie - se ridică Podul Palatului pentru a tăia din centru cartierele muncitorești, pe una dintre jumătățile înălțate ale pod ei sunt aruncați în sus în cer [și] neputincios atârnă cadavrul unui cal alb înhămat în cabină, cadavrul unui cal împușcat pe pod Muzica trebuia să fie selectată de Fire "Cal pe cer? Cal pe cer? spuse el repede, încercând să găsească ceva "potrivit" în memoria sa printre "imaginile" muzicale "Cal pe cer? Ah! Există: "Călarea Valchiriilor"! "Dar înapoi la Emile Zola Următorul eșantion este din "The Rout" Aici nu mai este vorba de începutul unei ascensiuni, nu de o mică armată care se ridică în sunetul Marsiliezei pentru a lupta împotriva tiraniei Aici, în fața noastră, este momentul culminant al luptei poporului insurgent împotriva robitorilor săi În fața noastră se află o pânză desfășurată a Apocalipsei a morții celui de-al Doilea Imperiu, ca Sodoma și Gomora pierind simbolic în flăcările care devorează Palatul Tuileries Și din nou în seria "naturală" - fier răsucit, șeminee care explodează, butoaie de praf de pușcă care explodează * Ce remarcabil! Printre ziarele vechi din perioada de producție a lui Potemkin, găsesc protocolul Comisiei pentru aniversarea a cincea an de la Comitetul Executiv Central al URSS (condus de M I Kalinin), îngălbenit din timp, unde s-a decis comandarea muzicii pentru aniversare film S S Prokofiev Unii dintre tovarășii care plecau în acel moment în străinătate au fost invitați să-l contacteze și să-l invite la această lucrare Având în vedere graba extremă, Serghei Sergheevici nu a reușit să vină la această lucrare, dar am dat cumva sau altul începutul cooperării noastre cu mine din anul memorabil (Notă de S M Eisenstein) Și din nou un salt într-un rând figurat Și în el este dansul flăcărilor, care este aruncat în metafora unei mingi de foc: " În stânga era Palatul Tuileries în flăcări Odată cu apariția nopții, comunarii au dat foc palatului din două capete, la pavilionul Florei și Marsanului Focul a ajuns repede la pavilionul Ceasului, până în centrul palatului, unde s-a pregătit o mină întreagă din butoaie de praf de pușcă, o grămadă de Mareșali așezați în sală În acel moment, din ferestrele sparte ale clădirilor intermediare au izbucnit nori de fum roșcat, în care se vedeau uneori șiroaie lungi și albastre de flăcări Acoperișurile s-au luminat cu limbi de foc și s-au deschis ca pământul vulcanic sub presiunea unui foc interior Dar pavilionul Florei ardea deosebit de puternic, luminat primul; ardea cu un trosnet teribil de la etajul cel mai de jos până la mansardele vaste Kerosenul turnat peste parchet, perdele și tapițerie a mobilierului făcea flăcările atât de intense, încât balustradele de fier ale balcoanelor s-au răsucit, iar șemineele înalte izbucneau cu sori uriași de stuc înroșiți Maurice râse nebunește

într-un delir febril "O sărbătoare frumoasă în Consiliul de Stat și Tuileries fațadele sunt luminate, candelabrele în flăcări, femeile dansează Da, dansează în fustele tale fumegătoare, cu chignon-urile tale în flăcări Făcându-și brațul bun, vorbea despre splendidele sărbători din Sodoma și Gomora, despre muzică, flori, plăceri monstruoase; palate revărsate de atâta depravare, luminând goliciunea ticăloasă cu atâta lumină, încât clădirile s-au luminat de la sine Deodată s-a auzit o crăpătură groaznică Focul, unit în Tuileries din două capete, a ajuns în Sala Mareșalilor Butoaiele de praf de pușcă au luat foc; pavilionul Ceasului a fost suflat în aer ca un magazin de pulbere Un trandafir uriaș de snop, un sultan care ocupa tot cerul negru, un buchet arzător de artificii groaznice - Bravo! "("Înfrângerea", partea a III-a) Sfera metaforei, imaginii, comparației este mai larg Deși păstrează aceeași caracteristică a obiectelor reale în același mod în afara lor, ele nu sunt în același timp constrânse de condițiile posibilității cotidiene, în ciuda tuturor improbabilității lor cotidiene Zola ajunge la maxim în direcția care ne interesează atunci când materialul din fața lui este deja complet liber de legăturile plauzibilității cotidiene Atunci obiectele prezentării se comportă deja complet frenetice În sfârșit ies din ei înșiși Dar acest lucru - în condițiile restricțiilor naturaliste, pe care părintele naturalismului însuși și le stabilește - desigur, este posibil numai în condițiile unei motivații cotidiene stricte pentru improbabilitatea lor Aici, bineînțeles, nu putem vorbi despre niciun incident real, chiar provocat de vreo cascadă de metafore frenetice Aici rămâne doar tărâmul delirului și al halucinațiilor, la fel de documentat figurativ naturalistic precis și creat figurat în strictă concordanță cu ceea ce pot și sunt aceste imagini Așa este imaginea uluitoare și splendidă a halucinațiilor starețului Mouret, în care conflictul dintre extazul ascetic al unui tânăr preot și patosul senzual al chemării cărnii care i se sparge în suflet culminează cu prăbușirea grandioasă a bisericii, aruncată în praf sub presiunea irezistibilă a naturii învingătoare: " Pater stătea în picioare, asediat de halucinații I se părea că odată cu această nouă blasfemie biserica a fost zguduită Faza de soare, luminând tronul principal, a înroșit și a pârjolit panourile cu un adevărat foc Limbi roșii s-au ridicat mai sus, au lins tavanul și s-au stins într-o strălucire sângeroasă Biserica s-a întunecat brusc Părea că focul apusului a spart acoperișul, a spart pereții, a deschis buștenii căscați din toate părțile pentru atacuri din afară Cadrul său întunecat se legăna în așteptarea unui atac teribil Noaptea venea repede Apoi, de departe, clericii auzeau un murmur, un zgomot care se ridica din valea Artaudului Pe vremuri, el nu înțelegea graiul fierbinte al acestui pământ ars, unde doar vii noduri se răsuceau, migdali slăbiți, măslini bătrâni își întindeau mădularele schilodite A parcurs toată această pasiune cu limpezimea unui om fără experiență, dar acum, învățat de carne, a prins fiecare suflare a frunzelor care se micșorau sub soare Și la început, la orizontul îndepărtat, dealurile, încă calde de la apusul soarelui, se înfiorară de zgomotul surdă al armatelor în marș; apoi stânci împrăștiate, toate pietrele văii s-au ridicat și ele, rostogolindu-se, răcnind, de parcă ar fi fost împinse înainte de vreo forță fatală În spatele lor, întinderi de pământ roșu, câmpuri rare, recuperate de loviturile de cazmă, curgeau și năvăleau ca râurile, semințele rostogolindu-se, rudimente de rădăcini, cioburi de plante în valuri Și în curând totul a fost în mișcare Vița-de-vie s-au întins ca niște insecte mari, pâinea slabă, ierburile uscate s-au înșirat ca niște batalioane înarmate cu sulițe înalte; copacii se grăbeau,

îndreptându-și membrele, ca niște luptători care se pregătesc de luptă unică; frunzele căzute se agitau, praful de drum se ridica într-o coloană Hoarda, a cărei putere creștea în fiecare minut, s-a apropiat ca o furtună a vieții, cu o flacără de foc, toate ducând în fața lui într-un vârtej al orizontului - toate câmpurile, dealurile, pământurile, copacii atacau biserica Biserica a crăpat sub această presiune Pereții s-au spulberat, țiglele s-au spulberat, dar marele crucifix, deși se legăna, nu a căzut E o pauză Afară, vocile erau și mai puternice Acum preotul putea distinge voci omenești Același sat Artaud, acel pumn de nenorociți care au crescut pe o stâncă cu tenacitatea buruienilor, a trimis la rândul său un vânt plin de viețuitoare Artaud a plantat o pădure întreagă de oameni, iar trunchiurile ei au aglomerat tot spațiul În momentul de față au ajuns chiar la biserică, au spart ușa ei, au amenințat că vor ocupa întreaga biserică cu ramurile în creștere ale rasei lor În spatele lor, în desișul tufișurilor, alergau fiare, tauri, încercând să spargă zidurile cu coarnele; turme de măgari, capre, oi alergau în biserica prăbușită ca valurile vii; nori de păduchi și greieri se năpustiră asupra fundației, ascuțindu-l cu dinții ca un ferăstrău Iar de cealaltă parte, curtea lui Desiree era aglomerată, al cărei gunoi de grajd emana un fum sufocant, cocoșul cel mare Alexandru a sunat din trâmbiță pentru a ataca, găinile scoteau pietre cu lovituri din cioc, iepurii au săpat gropi sub chiar tronurile; mistrețul, atât de gras încât nu se mai putea mișca, mârâia, așteptând ca podoabele sacre să se transforme în scrum și să se poată tăvăli în el S-a auzit un murmur înspăimântător și a fost dat un al doilea atac Satul, animalele - tot acest potop de viață a înghițit biserica într-un minut Femelele din groapă au produs continuu luptători noi De data aceasta, un colț de zid s-a prăbușit lângă biserică; tavanul a cedat, tocurile ferestrelor s-au căscat, fumul amurgului intra din ce în ce mai negru prin goluri care căscău îngrozitor Crucifixul abia a fost ținut de un cui Zidul prăbușit a fost întâmpinat cu bucurie generală Dar biserica a rămas în picioare, în ciuda loviturilor primite S-a ținut cu încăpățânare, severă, mută, mohorâtă, agățată de cele mai mici pietre ale temeliei ei Părea că această ruină, pentru a nu cădea, era suficientă pentru cea mai subțire coloană, care menținea în mod miraculos echilibrul Atunci abatele Mouret a văzut că plantele puternice care creșteau pe stânci s-au pus la treabă, plante groaznice, înțepenite, noduroase ca șerpii Lichenii de culoarea ruginii, care arătau ca o lepră inflamată, au mâncat mai întâi teiul Apoi, timpanul își curgea rădăcinile între cărămizi ca niște pene de fier Lavandele și-au înfipt degetele lungi și cârlige sub fiecare ligament slăbit și, într-o mișcare lentă, dar continuă, l-au slăbit și mai mult Ienupărul, rozmarinul, ilisul înțepător au devenit din ce în ce mai gros Și chiar ierburile, acele ierburi, ale căror lame uscate ieșeau de sub Ușa mare, îndreptate ca niște țepi de oțel, străpungeau ușile de la intrare și, făcându-și drum în biserică, au ridicat lespezile cu cleștele lor puternic A fost o răscoală victorioasă, natura rebelă a construit baricade de tronuri răsturnate, a distrus biserica, care timp de secole lungi a aruncat prea multă umbră Apoi, brusc, a venit sfârșitul Rowan, ale cărui ramuri înalte ajungeau chiar până la boltă, a izbucnit prin sticla spartă și a inundat întreaga biserică cu verdeața lor Stătea în mijlocul bisericii și creștea exorbitant Trunchiul ei a devenit atât de colosal încât biserica a crăpat ca o centură îngustă Ramurile s-au împrăștiat în toate direcțiile și fiecare a dus câte o bucată de zid, un fragment de acoperiș Și acum copacul uriaș ajunge chiar până la stele; pădurea

ramurilor sale este formată din membre umane, picioare, brațe, trunchi; părul femeilor fluturând capete de bărbați sparg scoarța Mult mai sus, grupuri de îndrăgostiți umpleau aerul cu muzica plăcerilor lor Ultima rafală a uraganului care a lovit biserica a spălat amvonul și spovedania, prăbușindu-se în pulbere Arborele vieții a rupt cerul și acum a depășit stelele ♦ ** Abatele Mouret bătu din palme cu furie la această priveliște, ca un proscris Biserica a fost învinsă Dumnezeu nu mai avea casă Dumnezeu nu-l va mai constrânge Ar putea merge la Albina, în timp ce ea a triumfat Și cum râdea de el însuși: cu doar o oră în urmă a asigurat că biserica va acoperi tot pământul cu umbra ei Pământul s-a răzbunat și a înghițit biserica "("Delictul staretului Mouret") Este curios că într-o căutare infructuoasă a expresiilor care [ar putea] caracteriza imaginea creatoare a unui alt maestru al patosului, Walt Whitman, istoricul englez John Eddington Symonds, incapabil să găsească cuvinte, recurge la ultimele} mijloace - la metaforă Și printre ei la același copac care crește în pământ și în cer: " El este un copac imens, arborele Ygdrazil , care și-a lansat rădăcinile adânc în măruntaiele pământului și a desfășurat un vârf fabulos în întreaga infinitate a cerului " Dar aceeași imagine, poate, este și caracteristică imaginii creatoare a lui Zola însuși Și asta pentru că, ca și propriul său copac imens, străpungând "limitările cerului" și "depășind stelele", Zola, în ultima etapă a activității sale literare, este complet aruncat din limitele propriei sale metode în ultima etapă a activităţii sale literare O astfel de descoperire într-o nouă calitate, într-o nouă metodă, este ceea ce a scris Emile Zola după Rougon-Macquart Dacă în fiecare roman din seria Rougon găsim la un moment dat o aruncare într-un fel de frenezie extatică, Întreaga opera a lui Zola, după The Rougons, pare să fie exact aceeași aruncare extatică de frenezie în raport cu întregul complex de romane anterioare, iar acest lucru este la fel de adevărat atât în ceea ce privește temele și materialul, cât și în ceea ce privește metoda de scriere literară Am în vedere cele două serii: Cele trei orașe (Lourdes, ; Roma, ; Paris,) și Cele patru evanghelii (dintre care trei au fost scrise: Fertilitatea, ; Munca, și "Adevărul", ; Zola) moare înainte de a avea timp să scrie cel de-al patrulea roman - "Justiția") * Mai mult decât atât, caracterul însuși al acestei noi calități, în care se aruncă metoda creativității lui Zola în aceste ultime romane, este marcat de exact aceleași trăsături ca și în romanele din perioada anterioară, unde povestea obiectiv naturalistă a evenimentelor a sărit brusc în stilul unui imn extatic În această nouă serie de romane, o poveste obiectivă din punct de vedere naturalist face loc unei "difuziuni" de inspirație generalizată pentru a se transforma într-un imn social-utopic al ultimului roman Imagini și imagini naturaliste și, dacă este posibil, exacte ale trecutului imediat "istoria unei familii în timpul celui de-al Doilea Imperiu" devin imagini imaginare ale unui viitor utopic și, în plus, ale întregii Franțe, Dar problema nu se limitează doar la Franța, Întrebarea este despre umanitatea în ansamblu, pentru care Franța ar trebui să fie doar un prototip - "mesia, mântuitor, mântuitor" Este interesant de observat că, pentru a îndeplini această mare misiune, Franța trebuie, potrivit lui Zola, să devină cu adevărat democratică Și se pare că spiritul predicatorului "epocii democrației" - Whitman - plutește peste Zola când scrie: "Pentru ca Franța să fie viitorul, trebuie să fie democratică • În aprecierea valorii obiective a acestor romane, atât din punct de vedere cognitiv, cât și artistic în multe privințe inferioare "Rougon-Macquart", nu intru aici Mă interesează în primul rând vicisitudinile

metodei însăși a lui Zola romancierul, mai ales că s-au scris destul de multe despre problemele evaluării sociale, semnificația și nesemnificația contribuției sale creatoare la literatura mondială, în detaliu și în detaliu, începând din clasicii marxismului Ceea ce mă interesează cel mai mult în opera lui Zola este instructivitatea metodologică a părților individuale ale operei sale Și acest lucru nu îl împiedică deloc pe cititorul meu să meargă într-o evaluare generală a operei sale, fie cu Saltykov-Șchedrin, pe calea unei negări complete a meritelor sale, fie pentru o evaluare diferită a lui de către Henri Barbusse, care a dedicat o carte lui Iar ceea ce mă interesează cel mai mult este să urmăresc confirmarea acelor principii de scris jalnic pe care le-am conturat mai sus despre opera și metoda lui Zola! (Notă, S, M, Eisenstein), (r) G M Eyzniptryn v adevăr, dreptate împotriva vechii lumi a catolicismului și monarhiei " În notele sale la "A patra Evanghelie" nescrisă - "Justiție" - Zola scrie: " Voi prezenta Umanitatea, popoarele care se unesc, se întorc într-o singură familie; problema raselor, studiată și rezolvată, pacea universală la sfârșit " Este suficient să deschidem orice lucrare serioasă asupra operei lui Zola din această perioadă, pentru a citi invariabil despre această ultimă fază a operei sale, că aici Zola renunță hotărât la "poetica sa originală a obiectivismului artistic" Că a trecut vremea în care Zola "a cerut artistului o descriere nepasională, obiectivă din punct de vedere științific a modernității", la care a aspirat în propria sa lucrare dintr-o perioadă anterioară Și că acum Zola se simte ca un predicator, un reformator social După romanul pozitiv "experimental naturalist" Rougon-Maccarov, Zola va scrie romanul antireligios "Trei orașe" și romanul socio-utopic "Cele patru Evanghelii" Și chiar și despre faptul că ambele serii ale ultimelor romane sunt legate printr-un "salt" nu numai cu Rougon-Macquarts, ci și între ele "Trei orașe" este o etapă de tranziție de la romanul "istoric" la "romanul utopic", iar în cadrul fiecăruia dintre aceste romane, la rândul său, are loc invariabil același salt: " Toate cele trei romane încep într-un mod dificil și dificil modernitate dureroasă și ajung la fericirea burghezo-utopică ", adică sunt aruncați din situația de adevărate orori ale realității în zona exagerată a depășirii lor * Aici, toate trăsăturile interne ale scrierii literare ale lui Emile Zola capătă, de asemenea, o modificare bruscă Solemnitatea ascunsă a ritmului pasajelor individuale din romanele anterioare ale lui Zola (am remarcat mai sus o pagină din [Germinal], care se transpune cu ușurință în strofe ale unei poezii) aici începe deja să îmbrățișeze romanele în ansamblu și este prezentă gol Așa este, de exemplu, construcția Fertilității Tema romanului - după Zola: " Fertilitatea pentru un secol întreg, reproducerea unei familii în jurul unei persoane, a unui mare * Citatele sunt preluate din lucrarea lui B Reizov "Romanele utopice ale lui Zola" (revista de studii literare,) Intenționat, oriunde pot, citez din studiile altora care nu au legătură directă cu tema noastră Și asta în interesul obiectivității, pentru a evita în orice mod posibil nu doar "pregătirea" deliberată, ci și subconștientă a materialelor analizate în interesul prevederilor care mă ocupă Următoarele citate, caracteristici și descrieri sunt preluate din aceeași lucrare a lui B Reizov (Notă de S M Eisenstein) stejar "Creșterea faimosului" arbore Rougon-Macquart, parcă, comprimat într-un singur roman Acest lucru are ca rezultat vizibilitatea dinamicii acestei creșteri ("acest lucru îmi extinde foarte mult domeniul de aplicare, dă mișcare, dezvoltare intensivă a familiei") Asta face cinematograful atunci când, prin animație, condensează procesul de

creștere de mai multe zile a plantelor în câteva secunde și - iată! - în ordinea mișcării vie și a vieții, un trandafir înflorește în fața ochilor noștri, boabele cresc, lăstarii tineri chiar ajung la soare și rădăcinile lor se zvârcește ca șerpii în căutarea unui pământ hrănitor Așadar, pe paginile unui roman, Matvey și Marianna "suportă și se înmulțesc" cu atât de mult succes încât în ziua nunții lor de diamant - o stare de căsătorie veche de șaptezeci de ani - sunt înconjurate de o sută până la cincizeci și opt de capete de copiii, nepoții și strănepoții, și familia în ansamblu, numărând cu soții copiii și nepoții, sunt chiar trei sute! Și făcând ecou această ieșire neîncetată repetată unul de celălalt a unor generații din altele " periodic, ca o horă, de-a lungul întregului roman se repetă mai multe fraze aproape invariabile, readucându-l pe cititor la o singură idee, bătând cu încăpăţânare în cap teza principală a romanului Aceste refrene urmăresc fiecare capitol, fiecare scenă a romanului Există trei refrene principale - primul, care începe cu cuvintele: " În Chantebla, Matvey și Marianne au fondat, au creat, au născut Și în ultimii patru ani, ei au fost din nou victorioși în lupta eternă a vieții împotriva morții ", etc ; al doilea refren: " Și a fost tot timpul o faptă mare, o faptă bună, o faptă de fertilitate " si in sfarsit al treilea: " Au trecut doi ani, iar în acești doi ani Matvey și Marianna au mai avut un copil " Aceste refrene se repetă de zeci de ori, iar uneori urmează una după alta Dar, pe lângă aceste refrene principale, se repetă constant imagini și comparații separate, care poartă și ideea principală a autorului prin carte Aduse la extrem în Fertility, aceste repetiții au produs o impresie uluitoare și uneori pur și simplu comică Probabil, ca urmare a acestui fapt, Zola a limitat semnificativ utilizarea lor în romanele ulterioare " Dar altceva este interesant aici - și anume, că în aceste ultime romane Zola, în mijloacele de influență, depășește și limitările de influență notate mai sus - "în principal" - prin selecția materialului faptic, prezentat în starea necesară pentru autorul În tehnicile descrise, Zola suferă și o "schimbare": începe să fie mai deranjat de structura însăși țesăturii scrisului literar "Timiditatea" încercărilor inițiale de astfel de mișcări "muzicale și poetice" se transformă aici în "excesivitate" Zola însuși scrie despre "muzicalitatea" acestui dispozitiv și despre saltul de la "timiditate" la "excesivitate" în utilizarea lui: " Ceea ce tu numești repetiție apare în toate cărțile mele Acesta este într-adevăr un dispozitiv literar, care la început a fost folosit timid și pe care apoi, poate, l-am dezvoltat excesiv După părerea mea, asta face lucrarea mai solidă, îi conferă mai multă unitate Acest lucru amintește oarecum de laitmotivele lui Wagner și, dacă le ceri prietenilor muzicieni lămuriri cu privire la rolul lor, vei realiza și dispozitivul meu literar "(Scrisoarea din octombrie) Referirea la super-pateticul Wagner și la unul dintre dispozitivele sale cele mai distincte în cadrul metodelor scrisului său extatic AiBi) Saltul dintre AB și AjD este mai mic decât intervalul normal de perspectivă AB - A\B\, iar ochiul, aducând punctul A¡ la Az, îl trage înainte - în plan Ca urmare, ambele cazuri au un efect extatic care depășește simpla reflectare reală a apariției fenomenelor Dar caracteristicile lor sunt diferite (opuse): una servește ca expresie a quietismului panteist, caracteristic contemplării extatice a Orientului; celălalt exprimă "explozivitatea" tipică extazului "activ", una dintre prejudecățile extazului "occidental" (Aceasta nu înseamnă deloc că Orientul nu cunoaște extazul fanatic al dervișilor sau Shahsey-Vahsey, iar Spania extazul mistic al Sfântului Ioan al Preasfintei Cruci ; sau că lucrările lui Fra Beato

Angelico nu răsună cu ecou Bodpsattvas din India sau că demonii mongoli nu fac ecou lucrărilor lui El Greco Această împărțire este, desigur, complet "condițională") Quietismul caută să aducă împreună contrariile dizolvându-le unul în celălalt Prin urmare, intervalul redus al diferenței de mărime reflectă acest lucru, inversând și aducând salturi discontinue la un flux uniform și uniform Un alt tip de extaz funcționează diferit: ascuțind fiecare dintre contradicții la maximum, se străduiește în punctul cel mai înalt al acestei ascuțiri să forțeze nx-ul să se străpungă unul pe celălalt, ridicându-și astfel dinamismul zdrobitor la cele mai înalte limite Prezenta secțiune a acestei lucrări este dedicată în principal acestui tip Quietismului i se acordă atenție într-o altă lucrare a acestei colecții - în "Careful Nature" Sunt foarte aproape de această metodă de a surprinde adâncimea spațiului în propria mea lucrare pe cadru Este interesant că această metodă a fost formulată cel mai clar pe "Vechi și Nou", și găsește cea mai extinsă aplicație în decorul "Ivan cel Groaznic", contribuind la efectul și "gigantitatea" camerei Despre semnificația acestor scale în contextul subiectului Groznîi, am scris eu însumi în Izvestia [februarie], [ ] în legătură cu lansarea primei serii a filmului Și, probabil, nu a fost o coincidență că am desemnat dimensiunea lor nu printr-un termen static, ci prin termenul unui concept dinamic de "dimensiuni extinse", bolți "înălțate" etc Sentimentul de obsesie și exaltare inerent acestora cu tema lor, pe care autorul a căutat-o, vorbește prin terminologie Această metodă constă în faptul că "decorarea potrivită" pentru fotografiile mele nu epuizează niciodată și niciodată adevărata "scenă de acțiune" De cele mai multe ori, această "decorare propriu-zisă" este, așa cum ar fi, o "pătă de fundal" care vede prin sistemul infinit atașat de prim-planuri plasate pe aripile din fața ei, din ce în ce mai mult π adânc în furtul acestei "decorări" potrivită" La mine, peisajul este inevitabil însoțit de o suprafață nelimitată a podelei din fața lui, care permite prezentarea nelimitată a detaliilor primare individuale; și un set de exact astfel de detalii: stâlpi portabili, părți de bolți, sobe, diguri sau articole de uz casnic Ultimul punct pe această cale este de obicei un prim-plan al actorului, deja scos dincolo de toate limitele imaginabile, peste umărul căruia se încadrează tot spațiul pe care decorul îl poate contura cu toate ajustările și al cărui spate a capului acoperă acea parte a atelierului care nu mai poate fi legat de detaliile aplicate ale "acțiunilor locului" Această metodă "extatică" de a construi un peisaj după schema a unui telescop nu se limitează la mine de zona vizibilă și plastică Ca și alte "scheme" de construcții extatice, aceasta se cuibărește și în dramaturgia mea Dacă în relație cu Potemkin și linia generală am atins deja "transferul la opus" în cursul dramelor în sine, în timp ce în Vechiul și Noul miezul acțiunii în sine a constat într-un astfel de transfer de la "vechi" la "nou", apoi, într-un alt caz epicodramatic, avem de-a face cu o schemă pură de faze secvenţiale - "arbalete" - ale dezvoltării unei intrigi istorice care sunt ejectate unele de altele Exact așa a fost construită schema intriga a filmului despre Canalul Ferghana, pe care am conceput-o împreună cu P A Pavlenko imediat după Alexander Nevsky, dar, din păcate, nu a fost realizată L-am conceput ca pe un triptic al luptei omului pentru apă Trei faze: Tamerlan, țarism, sistemul fermei colective Cum să legăm într-o unitate dinamică aceste trei epoci separate de secole și decenii una de alta? Trucul aici a fost "arbaleta triplă" divorțată de ritmul narațiunii - o dublă ieșire din sine, grupată într-o secvență retrospectivă Primul genunchi A avut loc o inversare epic-epică a campaniilor lui Tamerlan și a asediului

lui Urgench Iar sfârșitul său tragic a revărsat în imaginea vechiului povestitor Tokhtasyn, cântând despre aceste vremuri apuse Figura unui bătrân a închis primul genunchi Și bătrânul cântător s-a deschis cu sine al doilea genunchi A povestit - în forme nu mai spontane, ci la scară mică - în tonul luptei pentru un centimetru de șanț din Asia Centrală sărăcită sub țari, o luptă care a înlocuit sfera campaniilor titanilor din Evul Mediu , care au alungat sute de mii de luptători unii împotriva altora, s-au luptat între ei prin devierea râurilor din orașele asediate și un aflux de elemente de apă care a inundat armatele asediatorilor Într-o luptă inegală cu bai și oficialul țarist, bătrânul cântăreț a părăsit Asia Centrală natală, care și-a început pagina tristă a istoriei sale cu cântecul său Fiicele i-au fost luate "pentru datorii" de către un negustor și cumpără Cu tatăl său, un contemplativ și nerezistent la rău, tânărul s-a desprins, plecând în mișcarea de eliberare Și bătrânul s-a târât la poalele iraniene, departe de oameni Dar chiar și acest episod s-a dovedit a fi o narațiune: nu un cântec despre trecut, ci o poveste despre un foc de tabără Povestea unui inginer civil, unul dintre participanții la construcția fără precedent a Canalului Ferghana Inginerul a fost același tânăr - fiul lui Tokhtasyn, care și-a părăsit tatăl, iar "a doua generație" a filmului a fost o poveste despre cum el, după ce a trecut prin revoluție, a ajuns la șantierul Ferghana Iar povestea lui a deschis a treia generație de narațiune epică Al treilea trib, începând cu povestea lui, s-a desfășurat cu o nouă frescă monumentală de noi campanii de mii de mase, dar nu mai în ordinea luptei unul împotriva celuilalt, ci în singura luptă care rămâne soarului unei persoane eliberate de exploatare, eliberată de lanțurile sclaviei, a unei persoane care creează o societate comunistă - lupta împotriva elementelor, victoria asupra naturii, subordonarea forțelor naturale față de omul liber de geniu creator În timpul zgomotului acestei construcții, Tokhtasyn viu s-a întors de la poalele iraniene și s-a întâlnit cu fiul său în momentul fericit al lansării apei În structura epică a acestui film, parcă în ordinea unei bucle de timp, se desfășoară încet același sistem telescopic, pe care l-am văzut mai sus în acțiunea efectului extatic în exemplele anterioare cu arc, în transferul instantaneu de la fază în fază * * * În acest moment, îmi amintesc de un incident amuzant care va servi drept tranziție la următoarea secțiune a tiparelor de extaz Concepția mea generală despre compoziția patetică, așa cum este prezentată aici, a fost dezvoltată cu foarte mult timp în urmă Și dacă nu a fost rezolvat imediat în toate detaliile, atunci, totuși, în ceea ce privește principalele sale legături, a fost examinat atât de detaliat, încât din anii treizeci am fost inclus în cursul predării compoziției regizorului unui film patetic Îmi amintesc cum, după una dintre aceste prelegeri - cred că a fost în - despre un salt de extaz într-o compoziție jalnică, unul dintre ascultătorii mei, tovarășul D , cu un rânjet viclean și mi-a spus în mod misterios: "S[ergey] Mikhailovici], ai idee la ce idei m-a condus prelegerea ta?" Când a fost întrebat despre detaliile acestui plan incredibil, el a clătinat din cap și mai misterios (în formă, acest cap era ceva între capul unui tapir și al unui delfin, iar profilul ar semăna cu ciocul unui papagal macaw dacă un astfel de cioc ar putea se umflă necontrolat de la un atac zdrobitor de răceală; adăugați la asta un mic ochi negru, extrem de mobil totuși, ce vă pasă de aspectul lui?!) Tov D a refuzat să-mi spună secretele lui, dar a promis că în câteva zile îi va mărturisi planurile Câteva zile mai târziu, chiar a venit din nou la mine, dar cu o privire nu misterioasă, ci stânjenită Ideea a eșuat Se pare că

conținutul prelegerii mele despre extaz l-a determinat să se gândească la un proiectil de rachetă al unui sistem de împingere secvenţială a unei rachete din alta Cu această idee, s-a repezit la cineva din departamentul militar Totuși, acolo a fost liniștit, spunând că ceva de acest fel era luat în considerare și cunoscut acolo de multă vreme Ce anume și în ce măsură este necunoscut În viitor, ceva de acest gen părea să fie cu adevărat folosit în campania finlandeză, judecând după povestea întâmplătoare și inconsecventă a unuia dintre participanții la luptele din Finlanda În general, obuzele de rachetă dintr-un astfel de ordin de "lanț", parcă în practică, chiar și în cel de-al Doilea Război Mondial, încă nu au fost folosite Este în general acceptat că principiul proiectilului de rachetă este în general destul de vechi și există o opinie că încă din chinezii au folosit astfel de proiectile împotriva mongolilor care înaintau Din secolul al XIV-lea, acest proiectil a fost utilizat pe scară largă în Europa Dar din aproximativ - când crește perfecțiunea unei vederi precise - proiectilele de tip rachetă, inexacte în acest sens, dispar din practică și din domeniul de interes teoretic în NPM Onoarea unei noi renașteri și a aplicării pe scară largă a acestui principiu în cel de-al Doilea Război Patriotic aparține Uniunii Sovietice, care din a lansat un zbor masiv de rachete de la Katyusha-urile noastre împotriva invadatorilor germani Germanii își construiesc V- pe acest principiu Anglia și mai târziu SUA sunt angajate cu sârguință în cercetări în acest domeniu în timpul războiului Noua ascuțire a interesului față de ideea unui proiectil de rachetă se datorează aici faptului că este un proiectil lipsit de acțiunea așa-numitului "recul" (recoii) - impactul invers pe care fiecare proiectil de artilerie obișnuit inevitabil produce pe pistolul care o ejectează Această lipsă de "recul" face ca principiul rachetei să fie deosebit de valoros în condițiile tragerii cu proiectile de mare putere distructivă din structuri relativ ușoare și instabile (avioane ușoare sau mici unități navale) Dar, de fapt, nu mă interesează atât de mult un proiectil de rachetă "simplu" - și dacă [mă interesează], este doar de cât de "frumos" este aici principiul opus, "interferent" al artileriei "general acceptat" " tipul este luat ca principiu activ inițial Tocmai principiul dăruirii este luat ca principiu activ, care este transferat din zona de contracarare la principiul acțiunii corecte; impulsul de putere este îndreptat în întregime în această direcție și, la figurat vorbind, "pistolul" se întoarce spre inamic cu spatele și îl lovește cu mijloacele unei forțe de "recul" infinit crescute îndreptate în direcția lui Astfel, îndreptând sensul expresiei notorii "tunurile la luptă au devenit înapoi" de la imaginea unde să lovească inamicul, într-o nouă fază a unei lovituri și mai zdrobitoare împotriva lui! Aproape seamănă cu același paradox în industria agricolă Este bine cunoscut ce flagel este lăcusta Dar se știe și ce purtător multimilionar de substanțe grase este acest dăunător, care devorează complet culturile, cerealele și vegetația terestră Această grăsime face ca locomotivele să derape atât de neputincioase pe șine acoperite cu corpuri de lăcuste zdrobite Când am fost în Mexic, mi s-a spus despre cazuri care au avut loc în America de Sud, unde s-a dovedit a fi mai profitabilă în anumite zone să procesăm substanțe grase din lăcuste (care nu au voie să se dezvolte până la stadiul de capacitate de a zbura) decât să salveze de ea câmpuri semănate şi nesemănate nepăsător Compararea cazului tehnico-militar cu cazul domeniului biologiei și zootehniei (unde altundeva să atribui o astfel de utilizare a lăcustelor?!) este destul de firească acum, când sferele de principii anterior inexorabil opuse care stau la baza fizicii și biologiei,

tratarea fenomenelor anorganice sunt din ce în ce mai apropiate naturii, adiacente legilor regnului organic al naturii etc Mai multe despre asta mai jos Dar chiar și acum este curios de observat că mișcarea rachetei proiectilelor, care aparent are un viitor foarte larg în aplicare, are cel mai profund "prototip" într-un fenomen pur biologic și, apropo, în stadiile sale incipiente de dezvoltare Acest principiu nu pare în întregime "șternit" din caracteristicile primilor pași pe căile mișcărilor autopropulsate ale așa-numitelor mișcări browniene în coloizi Iată cum descrie John Ierbury Dent schema modului în care se mișcă moleculele protoplasmei vii: " Trebuie să ne imaginăm o moleculă capabilă să absoarbă și să se combine cu alte molecule cunoscute pe care le putem considera drept hrană, precum și să aibă capacitatea de a se rupe (descompune) la celălalt capăt al lanțului său molecular (lanțul molecular) , împingând alte molecule precum gunoiul O astfel de moleculă mărită este atacată din toate părțile de alte molecule (mai mici), dar este capabilă să absoarbă unele dintre ele Ea însăși nu este deplasată din poziția sa de moleculele pe care le absoarbe și experimentează un anumit "recul" (ge-coii) din moleculele pe care le ejectează din sine; alții cu alte cuvinte, se deplasează în direcția alimentelor și se îndepărtează de deșeurile care ies din ea Adică, molecula capătă un alt atribut integral al vieții Se pot imagina în acest fel toate mișcările moleculelor de protoplasmă Direcția de mișcare este determinată de absorbția unor molecule și de erupția (descărcarea) altora din sine "(vezi p " The Human Machine "de John Yerbury Dent, Alfred A Knopf,) Totuși, să revenim la proiectilul rachetă de tipul inspirat de Tovarăș D prelegerea mea despre "formula extazului" Este destul de evident că o astfel de "formulă", aplicată dezvoltării vitezei în creștere a proiectilelor (sau a mașinilor zburătoare), ar trebui să se refere la limitele normale de viteză în același mod în care creșterea extazului este la stările de agitație normală , așa cum este patosul la o simplă ascensiune Și nu se poate ca gândirea tehnică, care folosește atât de priceput "extazele" transferului unui tip de energie la altul, să provoace "explozii" de amestecuri compuse într-un anumit fel, care sunt aruncate în stări gazoase etc nu utilizați un astfel de extatic în conformitate cu schema sa de design , care crește viteza de zbor Curios este că această idee nu își găsește aplicare în perioada antebelică, că nici în timpul războiului nu se aplică; primele date (în orice caz, publicate) despre implementarea serioasă a unei astfel de idei în cea mai recentă tehnologie apar abia în mijlocul acelei perioade de existență postbelică, când lumea încă nestabilită începe deja să arate diabolic ca niște pregătiri pentru o nou război Astfel, abia până în iunie - judecând după informațiile din reuniunea semestrială a membrilor Societății Americane a Inginerilor Mecanici de la Chicago - astfel de experimente și dezvoltarea practică a aplicării acestui principiu în practică devin realitate Este interesant că datele în această direcție sunt grupate de la aplicații mai brute și mai superficiale ale formulei "extatice" până la cele mai fine zone, asociate nu numai cu proiectarea noilor dispozitive de zbor, ci și cu o revizuire a înțelegerii însuși materialului structura materiei, dând rezultate practice care obligă "în noua calitate" să ia în considerare o serie de prevederi ale fizicii teoretice care păreau de nezdruncinat și indestructibile Deci, col Philip B Klein (col Philip B Klein), aparținând unuia dintre departamentele Administrației Aviației Americane (Air Material Command), descrie aici cea mai simplă specie posibilă - un avion-rachetă aruncat cu viteză maximă de un uter de avion "zburător" Conform

lui Potrivit declarațiilor, un astfel de avion rachetă experimental (XS-), ejectat din "utercul" de tip B- , după cum au arătat experimentele din California, este aproape de a atinge viteza sunetului Încă netestate în cea mai mare măsură a puterii de care dispune, acest avion rachetă XS- și modelele care urmează NPM par să se confrunte cu singura dificultate - incapacitatea reflexelor pilotului de a funcționa în astfel de condiții Acest lucru îl face pe colonelul Kline să atragă atenția inginerilor proiectanți asupra faptului că în viitor vor trebui să inventeze "ceva" care să elibereze complet munca de control a unor astfel de dispozitive prin mijloace mult peste limitele funcțiilor imaginabile omului Mai interesante și mai subtile în design - și, apropo, deja complet rezolvate intern conform "rețetei extatice" - așa-numitele "rachete spațiale" (rachete spațiale), care au fost raportate de M J Zukrow (M J Zucrow), profesor Universitatea Purdue (Universitatea Purdue) Sarcina lor este să efectueze zboruri în întregime dincolo de atmosfera din jurul pământului și în zone libere de condițiile de atracție a pământului Pentru a trimite astfel de rachete, după cum se dovedește, nu este în niciun caz necesar să așteptăm epoca stăpânirii capacității de a controla energia atomică Această problemă poate fi [rezolvată] și prin intermediul aceluiași combustibil (include oxigenul lichid) pe care funcționează avioanele rachete XS- , dacă principiul de proiectare se bazează pe principiul "pas" (principiu "multistep"), conform căruia succesiv Un sistem de motoare rachetă * funcționează într-o ordine "în lanț", împingând "capul" acestora înainte - în spațiu Dificultatea implementării practice până acum este temperatura ridicată (de grade Fahrenheit sau mai mult) la care este supusă camera de ardere internă Dacă este posibil să ocoliți această dificultate, atunci acest design va asigura în totalitate posibilitatea pasagerilor de a zbura din spațiul conectat direct cu mediul planetei noastre ** A treia "aprofundare" a principiului - de la o aeronavă aruncată dintr-o aeronavă, printr-o rachetă aruncată de o rachetă, aruncată de o rachetă, aruncată de o rachetă etc *** - la o particulă de mate * "O serie de motoare rachete tandem" (Notă de S M Eisenstein) ** Citez aceste date din raportul despre congres din revista Newsweek din iunie (nota lui S M Eisenstein) *** Îmi permit aici această formulare în maniera "zaum-ului" al lui Gertrude Stein pentru că în secțiunea următoare ne va face mai ușor să stabilim o "încrucișare" între materialele acestui capitol și ale celui următor (Notă de la M Eisenstein) aruncat într-o reacție în lanț neîntreruptă a particulelor noi ejectate - ne duce dincolo de Conferința Practicanților de Avioane Rachete din Chicago - în domeniul descompunerii practice a atomului, care domină acum imaginația popoarelor după efectul devastator al bombelor atomice aruncate pe Japonia GOTIC Deja de mai multe ori în cursul acestei lucrări, varietatea sa pestriță a fost tăiată de profilul ascuțit al lui Gogol, care aluneca ca o umbră prin secțiunile sale individuale [ ] Ar fi prea simplu și prea ușor să inundați aceste pagini cu o mare de citate, preluate din binecunoscutele pagini patetice ale creațiilor sale, pe care digresiuni în poeziile, povestirile sau nuvele sale "suspend" nu, nu, da Structura lor "extatică" este peste tot distinctă și evidentă Și mai detaliat despre subiectul nostru, ne vom baza pe Gogol tocmai aici În zonă, s-ar părea, mai puțin asociată cu el Amintește-ți de Gogol lângă Piranesi La întrebarea arhitectură Acest lucru poate părea ciudat și neașteptat, doar [dacă] uităm de multe luni de ședere a lui Gogol în aceeași Roma, care febrilează imaginația lui Giovanni Battista Uitând de acele "temnițe" ale spiritului prin care Gogol își conduce cititorul

prin "Infern" și "Purgatorio" din părțile încheiate din Suflete moarte, din care el însuși caută la fel de disperat o cale de ieșire la lumină, ca figura lui Piranesi imaginată de Coleridge, grăbindu-se pe stânci de pasaje și scări ale propriilor sale gravuri Și uitând complet de pasiunea surprinzător de pasională a lui Gogol pentru arhitectură Și în felul în care Gogol simte arhitectura și cum scrie despre ea - poate cea mai apropiată apropiere de felul în care Piranesi o face să trăiască și să tremure în gravurile sale Așa se face că, în ordinea ieșirii din sine și în ordinea trecerii formelor unele în altele, Gogol scrie despre arhitectură, în patosul descrierilor sale, dezvăluind atât natura extatică a naturii sale, cât și reflectarea în însăși principiile de arhitectură ale acestor aspirații de bază prealabile ale naturii noastre, au găsit în ea expresia ta Puțini oameni probabil recitesc acum "Arabesques" Și mai puțini cititori zăbovesc la articolul "Despre arhitectura timpului prezent" Da, și eu însumi cu greu m-aș uita în ea, dacă nu ar fi fost plasată lângă articolul "Câteva cuvinte despre Pușkin", de care aveam nevoie pentru o altă ocazie și cu totul specială Prin urmare, acest articol va trebui citat în fragmente destul de detaliate În primul rând, este caracteristic că dintre toate varietățile de arhitectură, Gogol este cel mai captivat de arhitectura cea mai extatică - gotica Nu degeaba Coleridge (și De Quincey în spatele lui) confundă stilul actual al viziunilor arhitecturale ale lui Piranesi cu denumirea "săli gotice"; greșit în a desemna adevăratul stil al acestor săli, este destul de corect în a determina ce face Piranesi cu aceste săli (extatic)! " Oricare ar fi arhitectura - egipteni neted masiv, indieni uriași colorați, mauri de lux, gotic inspirator și sumbru, grecesc grațios - toate sunt bune atunci când sunt adaptate scopului clădirii, toate vor fi maiestuoase doar atunci când sunt înțelese cu adevărat Dacă, totuși, ar fi necesar să acordăm avantajul decisiv oricăreia dintre aceste arhitecturi, atunci l-aș da întotdeauna goticului Dar a dispărut, această arhitectură frumoasă! De îndată ce entuziasmul Evului Mediu s-a stins și gândul despre om s-a fragmentat și s-a repezit spre multe scopuri diferite, de îndată ce unitatea și integritatea unuia a dispărut, a dispărut și măreția Forțele lui, zdrobite, au devenit mici: el a produs dintr-o dată multe lucruri uimitoare în toate generațiile, dar nu mai era cu adevărat mare, gigantic Au trecut - acele secole când credința, credința înflăcărată, înflăcărată, a îndreptat toate gândurile, toate mințile, toate acțiunile către unul singur, când artistul s-a străduit din ce în ce mai sus să-și ridice creația la cer, numai către el s-a repezit și în în faţa lui, aproape în ochii lui, ridică cu evlavie mâna rugătoare Clădirea lui a zburat spre cer; ferestre înguste, stâlpi, arcade întinse la nesfârșit spre cer; un spitz transparent, aproape dantelat, ca fumul, strălucea peste ei, iar templul maiestuos era la fel de mare în fața locuințelor obișnuite ale oamenilor, pe atât de mari sunt cerințele sufletului nostru înaintea cerințelor corpului Arhitectura gotică, acea arhitectură gotică care s-a format înainte de sfârșitul Evului Mediu, este un fenomen pe care gustul și imaginația omului nu l-au produs niciodată până acum Totul este legat între ele în ea: această pădure de bolți, armonios iar deasupra capului, ferestre uriașe, înguste, cu nenumărate modificări și legături, adaos la această colosalitate terifiantă a masei celor mai mici, pestrițe ornamente Cu M Eisenstein, vol sheniya; această pânză ușoară de sculptură, încurcând-o cu plasa ei, înfășurându-l de la picioare până la capătul spitzului și zburând cu ea către cer; măreție și împreună frumusețe, lux și simplitate, greutate și lejeritate - acestea sunt astfel de virtuți pe

care arhitectura nu le-a conținut niciodată în ea însăși, cu excepția acestui timp Intrând în întunericul sacru al acestui templu, prin care culoarea multicoloră a ferestrelor arată fantastic, ridicând ochii în sus, unde se pierd bolțile cu lancea, intersectându-se una peste alta, una deasupra celeilalte și nu se termină cu ele - este foarte firesc să simți în suflet groaza involuntară a prezenței altarului, pe care mintea îndrăzneață a omului nu îndrăznește să o atingă Priviți mai des la celebra catedrală din Köln - există toată perfecțiunea și măreția ei (gotică - S E) Un monument mai bun nu a fost niciodată produs nici de epocile antice, nici de cele moderne Prefer în continuare arhitectura gotică pentru că îi dă mai multă desfătare artistului Imaginația se străduiește mai vioi și înflăcărat pentru înălțime decât pentru lățime Și, prin urmare, arhitectura gotică ar trebui folosită numai în biserici și clădiri care se înalță Linii" și pilaștri gotici fără cornișe, îngust unul față de celălalt , ar trebui să zboare prin întreaga structură Vai dacă sunt departe unul de altul, dacă clădirea nu depășește de cel puțin două ori lățimea, dacă nu de trei ori! Apoi s-a autodistrus Ridică-l așa cum trebuie: ca să-i înalțe zidurile mai sus, mai sus, cât mai sus*, încât nenumărați stâlpi de cărbune să-i înconjoare mai groși, ca săgețile, ca plopii, ca pinii! Nicio tăietură sau rupere sau cornișă pentru a da o direcție diferită sau a reduce dimensiunea clădirii! Pentru ca acestea să fie egale de la bază până în vârf! Ferestre uriașe, forme mai variate, înălțime colosală! Spitz mai aerisit, mai ușor! Pentru ca totul, cu cât se ridică mai mult, cu atât ar zbura mai mult și ar vedea Și amintiți-vă cel mai important lucru: nu se compară înălțimea cu lățimea Lățimea cuvântului ar trebui să dispară Există o singură idee legislativă aici - înălțimea " ** Pagini grozave! Magnific în a simți patosul arhitecturii gotice Și exemple minunate de simțire a trăsăturilor caracteristice ale sistemului patetic * Nu de aici a răsunat exclamația lui Plevako, atât de faimoasă pentru patos, la procesul [abatesei Mitrofania] , care, după cum știți, a stat la baza complotului "Lupii și oilor" de A N Ostrovsky, a fost luat de aici (Notă de S M Eisenstein) ** N V Gogol, Despre arhitectura timpului prezent -Coll op în volume, vol , Moscova, Goslitizdat, , p - Același articol este citat mai jos Sensul fundamental, care în acest caz este ardoarea ideii Curgerea întregii diversități în sarcina de a exprima unitatea acestei idei Unitatea contrariilor ca factor de exprimare ("măreție și frumusețe în același timp", "lux și simplitate", "greutate și ușurință" În altă parte a articolului, Gogol scrie: "Adevăratul efect constă într-un contrast puternic ") Repetarea care duce la infinit ("lancet se aruncă una peste alta, și nu are sfârșit") Un salt de la dimensiune la dimensiune ("astfel încât nenumărați stâlpi de cărbune îi înconjoară mai groși, ca săgețile, ca plopii, ca pinii"; "spitz de dantelă", ieșind din materialitatea sa de piatră și, "ca fumul", care se înalță deasupra clădirii) Și chiar în prezentarea trăsăturilor goticului, există un salt de la o descriere la un apel auctorial direct către cititor: "Ridicați mai sus, mai sus, cât mai sus posibil " Dintr-un apel către cititor - într-o comandă directă asupra fenomenelor în sine: "Fără tăiere Ca să fie egale Ferestre mai mari Spitz mai aerisit, mai ușor! Pentru ca totul să zboare și să vadă! Și aici, parcă într-o schiță, citim aceeași scară de gradații scoase unul de celălalt, conform căreia, mulți ani mai târziu, Gogol va realiza o descriere a zborului patetic al "păsării troicii" în Suflete moarte Dar celelalte pagini ale articolului sunt pline de aceeași expunere înțeleasă dinamic a mișcării vii a formelor arhitecturale Uneori, prezentarea este explozivă de extaz, iar apoi imaginea lui sună ca o

figură familiară (o subliniez în text): " Porticul cu coloane am pierdut și noi: nu au bănuit să-i dea o dimensiune colosală, au depărtat toată lățimea clădirii, au ridicat-o la toată înălțimea Este surprinzător că clădirile care necesitau unele uriașe păreau goale, pentru că frontoanele cu coloane erau modelate doar deasupra pridvorurilor lor Orașele noi nu au nicio înfățișare: sunt atât de regulate, atât de netede, atât de monotone încât, trecând pe lângă o stradă, deja te simți plictisit și renunți la dorința de a privi pe alta Sunt o serie de pereți și nimic altceva Este în zadar să cauți ca unul dintre acești ziduri neîntrerupte să crească brusc într-un loc și să se arunce în aer cu un arc îndrăzneț rupt sau să erupă într-un fel de turn uriaș "* Uneori, însăși forma descrierii alunecă într-un sistem diferit - un sistem metaforic ♦ Subliniat de S M Eisenstein (Evidențiat prin descărcare) Și atunci aceste descrieri capătă un farmec senzual aparte, deoarece comparațiile în sine sunt alese pe baza acelor prototipuri externe de imitație sau în cadrul stimulilor dinamici (dans), care determină în mare măsură formele și ritmurile, armonia și caracterul structurilor arhitecturale: " În arhitectura gotică, amprenta este cea mai vizibilă, deși neclară, a unei păduri strâns împletite, mohorâtă, maiestuoasă, unde un secure nu a mai sunat de secole Aceste decorațiuni și plase de străduință prin sculptură cu linii nesfârșite nu sunt altceva decât o amintire întunecată a trunchiului, ramurilor și frunzelor copacilor " Și clădirea și-a depășit limitele de piatră, iar templul s-a transformat într-o pădure Dar acest lucru nu este suficient - așa este extrasă imaginea din "tărâmul luxului asiatic": " Uriașa cupolă răsăriteană - fie complet rotundă, fie arcuită, ca o vază voluptuoasă, răsturnată în jos, fie sub formă de minge, fie împovărată, tencuită cu sculpturi și decorațiuni, ca o mitră bogată - domină patriarhal întregul clădire * dedesubt, chiar la poalele clădirii, mici cupole înconjoară zidurile ei spaţioase ca nişte sclavi ascultători; Minarete subțiri zboară din toate părțile, reprezentând cel mai fermecător contrast cu tornura lor ușoară, veselă, cu priveliștea importantă, maiestuoasă a întregii clădiri Așa că maiestuosul mahomedan, într-o rochie largă împodobită cu aur și pietre, zace printre houri, zvelți, goi, orbitori de albul lor " Formele clădirii au prins viață cu o combinație de oameni Sclavi ascultători se plimbă pe fundul ei, minarete ușoare îl înconjoară cu houri, iar cupola ei sprijinită în centru s-a transformat într-un mahomedan maiestuos într-o haină de aur Dar nici aceste transformări nu sunt suficiente pentru autor Prin voința sa, arhitectura ar trebui să se topească în tot felul de forme care se curg una în alta (vorbim despre arhitectura orașelor): " Aici, arhitectura ar trebui să fie cât se poate de capricioasă: să ia o înfățișare severă, să arate o expresie veselă, să respiră antichitate, să strălucească de noutăți, să se reverse de groază, să strălucească de frumusețe, fie să fie sumbră, ca o zi cuprinsă de o furtună cu nori de tunet, sau senin, ca dimineața în soare Arhitectura este, de asemenea, o cronică a lumii - Gogol scrie mai departe, - vorbește atunci când atât cântecele, cât și legendele sunt deja tăcute și când nimic nu vorbește despre oamenii morți " Și poate cea mai dinamică imagine a tranziției necruțătoare a formelor arhitecturale unele în altele, pe care imaginația sa o pictează pentru el, o găsim într-o notă de subsol la articolul însuși: " Un gând foarte ciudat mi-a venit înainte: m-am gândit că n-ar strica să avem în oraș o astfel de stradă care să cuprindă o cronică arhitecturală, ca să înceapă cu porți grele, mohorâte, trecând prin care, privitorul ar avea de ambele părți cladiri maiestuoase falnice de gust primitiv sălbatic,

comune popoarelor primitive, apoi schimbarea sa treptată în diferite tipuri: o transformare înaltă într-un colosal, plin de simplitate, egiptean, apoi într-o frumusețe grecească, apoi într-o frumusețe greacă alexandrin și bizantin voluptuos cu cupole plate, apoi în roman cu arcade pe mai multe rânduri, apoi din nou coborând în vremuri sălbatice și apoi ridicându-se brusc la un lux extraordinar - arab; apoi gotic sălbatic, apoi gotic-arabe, apoi pur gotic, coroana de artă respirând în Catedrala din Köln, apoi un amestec teribil de arhitecturi care a apărut de la convertirea la bizantin, apoi grecesc antic într-un costum nou și, în sfârșit, așa că toată strada s-ar termina cu o poartă care ar încheia în sine elemente de un nou gust " Percepția acestei formări de noi tipuri de arhitectură ca un singur flux de soiuri care se revarsă unul în celălalt tot timpul se vede prin cuvintele care descriu această viziune ciudată în sine ("schimbarea treptată în diferite tipuri", "transformare în egiptean", "apoi în frumusețe - greacă", "apoi în alexandrinul voluptuos ", "coborând din nou la vremuri sălbatice", "brusc apoi înălțare", etc - toate acestea caracterizează această schimbare ca un singur flux , ca o formă, "transformându-se" la altele, "coborând" de la unul la altul și "urcând" de la unul la altul * Cu toate acestea, poate cel mai frapant lucru din acest articol [este] modul în care Gogol, cu adevărata perspicacitate a unui văzător, "varsează" din mormanul de imagini ale arhitecturii secolelor trecute și ale arhitecturii contemporane lui, o schiță de imagini ale arhitectura secolelor viitoare În treacăt "ghicim" un zgârie-nori (deși de dimensiuni medii), când lasă o remarcă despre casele situate pe dealurile orașului (" Este necesar doar de observat că casele își arată înălțimea una din spatele celeilalte) , încât stând la talpă părea că o masă de douăzeci de etaje îl privea Cu un oftat rezonabil: " Într-adevăr creația este imposibilă (deși pentru originalitate) * În altă parte a cărții, dau (cu o ocazie diferită) cu același tip de descriere, o imagine compilată a mișcării modei în schimbare pentru femei A fost scrisă (în mod ironic) de Jean Cocteau După cum puteți vedea, Gogol-ul nostru a "depășit" spiritul francez al timpului nostru de o sută de ani (Notă de S M Eisenstein) arhitectură complet specială și nouă, trecută de condițiile anterioare? " Nu mai puțin adevărat - chiar și pentru astăzi! - supărat: " Nu putem să transformăm fleacul fragmentat de artă în mare? Este posibil ca tot ceea ce se întâmplă în natură să fie neapărat doar o coloană, o cupolă și un arc? Câte alte imagini nu au fost atinse deloc de noi! "Câte dintre acestea", pe care nici un arhitect nu le-a inclus încă în codul său! " Gogol aruncă răutăcios și anticipator un exemplu foarte specific la sfârșitul articolului: " Luați, de exemplu, acele ornamente suspendate care au început să apară de curând Deocamdată, arhitectura suspendată este prezentată doar în cabane, balcoane și poduri mici Dar dacă podele întregi atârnă, dacă se aruncă arcuri îndrăznețe, dacă mase întregi, în loc de coloane grele, se găsesc prin suporturi din fontă, dacă casa este atârnată de sus în jos cu balcoane cu balustrade din fontă cu model, și de ele atârnând podoabe de fontă, în o mie de feluri diferite, îl vor îmbrăca cu plasa lor ușoară, și el se va uita prin ele, ca printr-un văl transparent, când aceste din fontă prin decorațiuni, împletite în jurul unui frumos turn rotund, vor zbura cu el spre cer, - ce lejeritate, ce aerisire estetica vor capata atunci casele noastre! " Cândva, Andrei Bely a uimit cititorii cu un citat din Nevsky Prospekt, anticipând Picasso Dar, cumva, chiar și Bely a trecut cu vederea că Gogol anticipase gândurile lui Le Corbusier despre o casă pe stâlpii °: și dacă ideea lui despre "transparența" arhitecturii este rezolvată nu prin "voalul

transparent" din fontă, ci prin mijloace de sticlă, apoi - și un american Wright, "părintele caselor transparente" , și ideea "turnului său frumos" - turnul lui Tatlin De asemenea, este interesant cum aici, în Gogol, un mic detaliu separat (al unei cutii suspendate, un balcon, un pod mic) crește într-o nouă calitate a unui întreg fără precedent Și cum el însuși cunoaște această trăsătură și abilitate Și ca trăsătură și abilitate, el consideră inalienabil de la creator și poet: " Dar ce multitudine de indicii sunt împrăștiate peste tot, care pot da naștere la o idee vie cu totul neobișnuită în capul unui arhitect, dacă doar acest arhitect este un creator și un poet " Și toate acestea au fost scrise în ! SUPER OBIECTIVITATE Am descoperit o anumită "formulă" după care se construiesc lucrări jalnice Am găsit o condiție extrem de clară pentru starea în care toate elementele și semnele unei astfel de lucrări trebuie să existe sau să apară pentru a obține efectul patetic necesar al întregului (această condiție era starea extatică a tuturor elementelor sale - o stare care presupune un salt continuu de la cantitate la calitate si o serie de alte semne) Ne-am propus să verificăm generalitatea și ubicuitatea acestei "condiții de stat" și trăsăturile rezultate ale sistemului compozițional în cele mai diverse domenii și ramuri ale artei Ne-am ales mostrele cât mai colorat și divers posibil, indiferent de ora, locul, naționalitatea și subiectul lucrărilor analizate [ ] Și peste tot am găsit aceeași formulă, conform căreia, indiferent de persoane, epoci sau regiuni, a existat o explozie extatică de bază care stă la baza efectului patetic al întregului Firește, se pune întrebarea - ce fel de "panacee" extra-istoric, extra-național, extra-social cu niște semne "imanente" "în afara timpului și în afara spațiului"? Și cum se poate ca, cu conținuturi atât de diverse și deloc reductibile unele la altele] ale tuturor acestor exemple cele mai diverse, principiile "patetizării" lor, principiile expunerii lor patetice, condițiile patosului lor? sunet - se dovedesc brusc a fi unul și același? Dacă nu mi s-ar părea că am răspunsul la această întrebare, cu greu l-aș fi ascuțit și, mai degrabă, dimpotrivă, aș fi încercat, ca un prestidigitator de târg în timpul efectuării unui truc, în fiecare modalitate posibilă de a distrage atenția de la însăși posibilitatea de a pune o astfel de întrebare Și chiar mi se pare că este foarte posibil să răspund la această întrebare nedumerită Pentru aceasta, în primul rând, să ne punem clar și prompt în fața noastră întrebarea ce se întâmplă în atmosfera creării unei opere patetice, ce întreabă autorul ei, în ce condiții mentale și psihologice este creată [ ] Să examinăm, în primul rând, cele mai rudimentare intenții înțelese pentru folosirea patosului, cu care conștient sau inconștient, intenționat sau necontrolat, autorul unei opere patetice lucrează cu inspirație Pe scurt, o astfel de descriere ar suna astfel: este un fel de mental, nici măcar o stare psihologică] cu care autorul dorește să-și conecteze tema pentru a face o impresie de neșters asupra publicului Fie o face în mod conștient, fie, împotriva voinței sale, ajunge la asta în ordinea inspirației (vezi mai sus despre cum "am ajuns" eu însumi la acest tip de decizie) Și dacă doriți o definiție complet precisă, atunci tocmai în cazurile de patos autentic și în însăși producerea unui astfel de produs conștiința voinței și imediatitatea inspirată sunt la fel de inseparabile și se desfășoară în procesul unic de realizare creativă, deoarece aceasta servește ca o condiție necesară pentru starea tuturor elementelor unei opere, când atinge cu adevărat efectul patos Într-un fel sau altul, mostre de construcții patetice arată rezultatele finale în această formă specială [Dacă] orice operă din orice domeniu al artei nu se dovedește a fi dezvoltată după

"formula patosului" descoperită, acea stare mentală specială nu poate apărea (repet: nu psihologică, ci dincolo de ea - o stare mentală), care , colorarea unei teme, despre care se creează o lucrare, o va face să vibreze cu ceea ce numim patos La prima vedere, o astfel de afirmație aparent "îndrăzneață" se dovedește a fi atât de "imprudentă" la o examinare mai atentă numai pe baza sferei, volumului, sferei și diversității blocurilor compoziționale în sine, care se bazează pe o astfel de unică și universală principiu: la urma urmei, acestea sunt cele mai zdrobitoare exemple în creațiile unei mari varietăți de țări, popoare, epoci și timpuri În esență, acest semn de "universalitate" este caracteristic tuturor metodelor mai mult sau mai puțin de bază stabile de un anumit mod impresionant mijloace de expresie artistică Conținutul metaforelor lui Homer și Mayakovsky este diferit, incompatibil, incomensurabil și adesea chiar greu de comparat Și nu poate să nu fie altfel prin abisul secolelor și gama de diferențe în sistemele sociale care au dat naștere ambilor giganți Dar "principiul metaforei" - structura sa, influența sa psihică și regularitatea apariției sale și prezența, într-o anumită măsură, a impresiei necesare tematic - este același Valsul "nu poate avea loc" până când sistemul de imagini, în egală măsură (și în egală culoare a stării emoționale) compozitori pasionați atât de diverși în naționalități și epoci, precum Johann Strauss și S S Prokofiev, nu se "întinde" în sistemul canonic , vals "așezat" (Și aici, desigur, orice schimbare istorică este posibilă, dar dacă "valsul vienez" nu este "valsul din Boston", atunci totuși - ambii rămân "valsuri" și, ca atare, nu se amestecă cu mazurca sau "trap-răzătoarea"!) Nimic, poate, la egalitate cu intriga și conținutul, se schimbă atât de sensibil în pas cu schimbarea timpurilor și a sistemelor sociale, ca o mulțime de semne ritmice ale creațiilor din diferite timpuri și epoci - de la galoanele de de hexametre ale antichității până la elicopterele ale "liniei tăiate" a secolului al XX-lea, de la cântatul la unison din sistemul gregorian până la zigzagurile ritmice ale paletei muzicale a lui Gershwin Dar principiul nevoii de ritm, fără de care o operă pur și simplu nu există, este adevărat pentru sine de-a lungul veacurilor, la fel de adevărată este poziția conform căreia teza temei și conținutului începe să se transforme în carnea și sângele unui adevărat iar lucrarea impresionantă artistic abia din momentul în care încep să pătrundă în material să pulseze cu un ritm dătător de viaţă şi vital independent* Adiacent categoriei unor astfel de fenomene este ceea ce ne-am permis să numim "formula patos", emitând cu precauție acest termen cu ghilimele pentru a nu ascunde faptul că o astfel de denumire nu sună destul de familiară urechilor noastre De asemenea, trebuie amintit ghilimelele că acest termen nu trebuie înțeles primitiv, vulgar, static și mecanic, ci în înțelegerea dinamică în care încercăm să-l arătăm în acțiune și eficient prin toate paginile acestei lucrări "Tehnică, tehnică, tehnică" Suntem interesați de tehnica de creație și caracteristicile tehnice compoziționale ale operelor de patos Și, trecând la natura actului însuși înfăptuirii unei lucrări patetice, se amintește involuntar, sub un alt aspect, acele cuvinte pe care Schopenhauer obișnuia să le spună despre liberul arbitru: "Omul, desigur, este capabil să facă asta la care voința lui îl împinge, dar este dincolo de voința lui să determine spre ce este îndemnată voința lui - ce vrea Tocmai această condiție prealabilă "ireprimabilă" pentru o anumită "voință creativă" a artistului este acea obsesie pentru o temă, în afara căreia este imposibil să se creeze nu numai creații autentice de patos, ci și orice fel de alte lucrări mai puțin exaltate

temperatura Restul este o chestiune de "voliție" creativă și tehnică intenționată (conștientă și inconștientă) Printr-o astfel de formulare a întrebării, "tema", care generează necesarul * Recitiți sub semnul considerațiilor enunțate cel puțin How to Make Poems a lui Mayakovsky (Notă, S M Eisenstein) "obsesia" mea este în egală măsură protejată de extrema "la-te purtat de subiect - restul va urma" - și de extrema subestimării importanței sale fundamentale sociale istorice și în continuă schimbare pentru crearea valorilor durabile Fazele detaliilor fluxului procesului creativ însuși reflectă exact conturul acestei scheme generale Un anumit grad de obsesie, fascinație, preocupare pentru subiect dă naștere acelei stări mentale "speciale", în care tiparele descrise de percepție, viziune, rostire și reprezentare în imagini vii a celor date materiale ale temei care apar în finalul creația intră în joc Această stare este posibilă numai la același "anumit grad" al stării mentale ("inspirație"), de îndată ce la un anumit grad de temperatură devine posibil ca un lichid să treacă într-o stare de gaz, de îndată ce la un un anumit grad al stării condițiilor fizice necesare, este posibil un salt furtunos și neîngrădit de masă în energie , conform formulei lui Einstein, "eliberând" o aprovizionare fără precedent de forțe naturale în explozia unei bombe atomice Această stare mentală am descris-o mai sus (semnificativ mai mult în primul articol despre patos) ca un sentiment de apartenență la legile cursului fenomenelor naturale (de unde schema de compunere a lucrărilor patetice apare ca o cip din legile dialectice, conform care are loc un proces continuu al fiecărei secunde de formare și dezvoltare a universului) Ca atare, prin însăși natura sa, într-o anumită măsură, este "non-obiectiv" - extatic în raport cu acele vehicule psihologice care duc la această stare mentală Dar obsesia acestei stări nu se răspândește într-o stare abstractă, extra-temporală, extra-spațială, extra-figurativă și non-obiectivă: prin volenpe conștientă, toată forța ei este îndreptată "electric" în material, prin date din care a apărut însăși această stare, pentru a forța acest material să prindă contur ca o regularitate de ciobire precisă cu starea psihicului în care ("inspirațional") a ajuns artistul Tiparele acestei stări, așa cum am spus deja, ne sunt cunoscute Sunt una și aceeași Acestea sunt legile de bază prin care se formează toate lucrurile Ei sunt preocupați de "obsedați" La unison cu ei, structura stării sale mentale este ajustată Și prin el, acest sistem devine baza structurii lucrării π "proiectarea materialului său" Și într-o experiență vie, cei care percep acest sistem, prin sistemul de imagini ale operei, se alătură procesului legilor mersului întregii ordini de lucruri existente și, trăind-o într-un extaz amețitor, se alătură obsesie de patos Acum este clar de ce, indiferent de umplerea materială și figurativă cu conținut, toate exemplele de artă a patosului autentic al diferitelor vremuri și popoare - după semnul lor neobiectiv - după semnul structurii lor - răsună inevitabil și inevitabil și trebuie să răspundă Căci această structură este un fragment din structura acelor legi ale mișcării și dezvoltării generale, conform cărora, în schimbarea erelor geologice și a epocilor istorice și a sistemelor sociale care se succed una după alta, se mișcă cosmosul și istoria și dezvoltarea societății umane Dacă ne permitem să "grosească" și să mecanizeze și să vulgarizeze oarecum imaginea procesului conturat aici, obținem, parcă, faze ale acestuia Inspirarea din subiectul (ideea) subiectului O stare de extaz cauzată de intensitatea experienței inspirate a subiectului, sub forma depășirii limitelor obiectivității și figurativității într-un sentiment de pură participare la principiile și procesul real al cursului și mișcării "

ordinea lucrurilor" Atașarea la această "ordine a lucrurilor" a temei și a muncii cuiva prin recrearea acestui proces de mișcare prin intermediul materialului acestei teme Aș dori să aduc în acest loc date și mărturii din exterior că procesul se desfășoară cu adevărat și cu adevărat sub această formă De data aceasta ne vom limita la o singură "dovadă" - colorarea impresionantă și experiența sofisticată în metodologia "psihotehniei" a "martorului" însuși este destul de convingătoare În plus, se va lua dintr-o regiune adiacentă în extaz cu extaz și patos în domeniul artei Din domeniul extazului religios * Scopul și scopurile extazului religios sunt, desigur, diferite de scopurile stabilite de arta patetică Dar în tehnica "Rapturei" folosesc o "psihotehnică" foarte apropiată Strict vorbind, "delimitarea" are loc la al treilea genunchi În stadiul de "întruchipare" materială în sistemul de beton și * Este absolut imposibil să intri în detalii și detalii ale întregii imagini ale extazului psihologic aici - acesta este subiectul unei cărți independente De asemenea, este de neconceput să intrăm aici în scopurile, obiectivele și natura extazului religios în general Prin urmare, din ambele zone, vom atinge doar acea caracteristică care ne interesează direct aici (Aprox S M ¿izen-il Geina) oroze obiective ale acelei experiențe extatice pe care a dat-o "a doua fază" În procesul de creare a unei opere de artă, totul este menit să facă aceste legi înțelese ale mișcării cosmosului să sune și să acționeze prin cea mai completă, vie și divers reprezentată bogăție de imagini reale obiective și concrete ale creației create, concepute pentru cel mai larg domeniu de distribuție socială, comunicare și influență În extazul religios, procesul este îndreptat și spre faptul că non-obiectivitatea și non-obiectivitatea punctului cel mai înalt al stării mentale a fazei a doua - în faza a treia s-ar "transforma" într-o imagine concretă și obiectivă Dar numai unul Introspectiv închis în sine interior Asocial și agnostic În afară de a-l aduce nu numai la nevoile aproapelui, ci chiar și în afara sferelor experienței vagi la stadiul de contemplare concretă, cel puțin în forme clare ale unui proces de gândire conștient Prin natura sa, această "imagine" este complet abstractă De aceea este deosebit de sârguincios "obiectivizat" în obiectivitate concretă "Începutul" urât - cursul legilor la care s-a alăturat extaziatul - se îmbracă în grabă în imaginea unui zeu "personificat" specific obiectiv Participarea (experiența) tocmai experimentată a căscării universului, la care tocmai s-a alăturat extaziatul, este legată în ea în mod persistent și prudent - conform tuturor subtilităților mecanicii formării unui reflex condiționat - cu imaginea a unui zeu, parcă, existent cu adevărat, cu toate atributele obiective ale c în funcție de care din Olimp aparține, prin extazul căruia din nuanțele religiei este abordat și de interesele cărora dintre religii această personificare a principiilor și legilor fundamentale ale mișcării elementului universal, creată în chipul și asemănarea omului, este chemat să slujească! Este posibil să găsim vreo dovadă obiectivă pentru afirmațiile expuse aici? Imaginați-vă că da! Și ceea ce este cel mai surprinzător - doar de-a lungul aripii colorate religios a creării de imagini extatice S-ar părea că tocmai aici trebuie ascuns cu atenție și pentru totdeauna fiecare detaliu, capabil să pună în lumină adevăratele trăsături psihologice ale mecanicii acelui proces mental, care aici, nu numai, ca și artă, este notat metaforic prin "sacru sacrificiu pentru Apollo", dar pentru religie a fost într-adevăr expusă ca tip- sacru, ermetic, teurgic şi mistic, în orice caz, "act divin" Ce fel de "analiza" de afaceri a stărilor mentale adevărate în astfel de momente poate avea loc aici? În cel mai

bun caz, te poți aștepta la revărsări poetice cu adevărat nenumărate și nesfârșite pe tema experiențelor cuiva în aceste momente de la Sfânta Tereza, Sfânta Angela, Sfânta Ecaterina etc , etc Între timp, din adâncurile misterioasei Manresa - acel leagăn al celor mai subtile metode ale psihotehnicii extatice - și din mâinile însuși creatorului acestei tehnici foarte desăvârșite a extazului, din mâinile preasfântului Ignatie de Loyola , noi au cea mai interesantă observație psihologică a fazei celei mai subtile și delicate a stării extatice - tocmai [mai sus] faza care ne interesează aici cel mai mult Cu toate acestea, strict vorbind, de la cine s-ar căuta astfel de date, dacă nu de la o persoană care și-a dedicat energia uimitoare nu numai creării uneia dintre cele mai puternice organizații din lume (pentru timpul și timpurile alăturate acesteia), dar cu o perseverență asemănătoare prinzând rădăcini] și în subtilitățile celor mai mici circumvoluții ale psihicului uman, pentru ca, împreună cu globul și universul, să-și supună controlul fără milă în frică și supunere față de Roma! Cu toate acestea, conștiinciozitatea științifică, obiectivitatea cercetării, perspicacitatea psihologică uimesc totuși cu îndrăzneala de a înregistra rezultatul "materialist" al observației sale nemiloase Și toate acestea într-o epocă a fanatismului spiritualist fără margini, a înfloririi misticismului și a unui veto irezistibil impus celei mai mici încercări de observare gnostică în chestiunile de credință, religie sau odată pentru totdeauna canoane stabilite! Adevărat, acest material a fost luat dintr-un caiet de note personale, nedestinat ochilor nimănui Acest caiet este singurul Și printr-o minune a supraviețuit până astăzi, spre deosebire de un număr de surori ale ei, care au fost arse fără milă de Sfântul Ignatie Și nu fără motiv Aceste caiete erau pline cu observații ale stărilor de extaz și "transe" în care Loyola însuși s-a cufundat, nelipsând cea mai perspicactivă analiză a propriilor stări mentale pentru a procesa cât mai rafinat principiile "pângării în extaz" necondiționate și zdrobitoare ale adepților săi , novici și turme În ce moment de indiscreție neglijentă veneratul Părinte Poulain (Révérend Père Poulain) a lăsat să scape citatul de la acest caiet la volumul său consistent de studiu exhaustiv și ghid metodologic al "exercițiilor spirituale" ale Sfântului Ignatie ("Des Grâces d'oraison")? În ce moment de obscuritate tragică a decis capitolul ordinului iezuit să publice (chiar dacă cu litere mici) această declarație nemaiauzită și improbabilă a primului general al societății lui Iisus Hristos ("de la compagnie de Jesus")? Într-un fel sau altul, această carte a fost cea care mi-a adus aceste rânduri în atenție Описывая для самого себя - в расчете, что никто и никогда не увидит этой записи - Sf Ignatie * тадкто и никогда не увидит этой записи - Sf ния в самый кульминационный момент экстаза: "Sf Ignatie a avut aceste viziuni la Manresa Pe altele asemănătoare le-a descris într-un mic jurnal spiritual pe care uitase să-l ardă și care cuprinde patru luni din viața lui Uneori, o imagine simbolică, precum cea a unui soare, a însoțit această viziune; dar asta era evident doar un accesoriu Uneori el percepea "nu într-un mod obscur, ci într-o lumină vie și foarte luminoasă Ființa divină sau Esența divină" "fără deosebire de persoane", uneori în această viziune îl vedea pe Tatăl singur, "fără celelalte două, persoane" " ** Și aici Sfântul Ignatie face observația sa remarcabilă: " Il voyait l'Etre du Père, mais de manière que "je voyais d'abord l'Etre et ensuite le Père, et ma dévotion se terminait à l'Essence avant d 'arriver au Père" " *** (adică "inițierea la principiu", și abia apoi imaginea tatălui) Mi se pare că tot ceea ce avem nevoie este declarat aici deschis, direct și

fără totuși zdrobirea unei astfel de afirmații pentru întregul sistem de idei religioase, ateismul necondiționat în centrul sistemului de "îndoctrinare" religioasă a credincioșilor etc nu mă ating acum aici Atinge altceva Atingerea este mărturia celui mai experimentat maestru al "psihotehnicii" din trecut despre imaginea reală a reprezentărilor și stărilor, prin * - Sfântul Ignatie (franceză) ** - "Sf Ignatie a avut astfel de viziuni la Manresa El a descris oameni ca ei într-un mic jurnal spiritual, pe care a uitat să-l scrie și ale cărui înregistrări acoperă patru luni din viața lui Uneori, viziunea era însoțită de o imagine simbolică, precum imaginea soarelui, dar în esență era doar un accesoriu Uneori vedea "nu vag, ci într-o lumină strălucitoare, strălucitoare, o zeitate sau o esență divină" "fără împărțire în fețe", uneori în aceste viziuni i se arăta doar Dumnezeu Tatăl, "fără alte două fețe" (franceză) *** " a văzut Ființa Tatălui, dar în așa fel încât "mai întâi am văzut Ființa, apoi pe Tatăl, iar rugăciunea mea, înainte de a merge la Tatăl, s-a întors la esență " (Limba franceza) care trece și în care conștiința este în stadiul de extaz Și dacă aceasta este situația în religie și dovezile vin din mâinile celui mai experimentat "tehnician" în această chestiune în interesele sale, atunci este destul de evident că avem mare dreptate, într-un context similar, văzând procesul așa cum este are loc în crearea unor opere patetice și oferă patosul unor astfel de creații Din punct de vedere evolutiv, această cale este destul de organică Considerând starea de extaz ca o "ascensiune la origini", adică o trecere treptată de la o fază de dezvoltare la o fază numărată în ordinea inversă a dezvoltării evolutive, acesta este tocmai tabloul din fenomenul extatic care ar trebui să aibă loc Formarea concepțiilor divine în sine și apariția divinităților personificate evoluează istoric chiar pe o astfel de cale Este complet identic cu majoritatea credințelor precreștine din antichitate La cel mai de jos (cea mai timpurie etapă) nu este altceva decât un sentiment al unei anumite forțe, al unui anumit principiu - extrafigurativ și non-obiectiv În stadiul cel mai înalt - o divinitate personificată, care reflectă trăsăturile formării sociale timpurii a societății care sunt stabilite în acest moment În procesul extazului, așa cum s-a spus, extaticul "urcă" la fazele cele mai timpurii - prin urmare, el inevitabil și trebuie să cadă în experiența "Esenței" * și "Etre" ** - devenirea și principiul a devenirii, iar imaginea "zeului personificat" apare și are "atunci" când se întoarce, "îmbogățit" de experiența fără obiect și urâtă a extazului, la stadiul stării normale În artă, el introduce complexul acestei experiențe nu în chipul lui Dumnezeu, care este "spiritualizat", "plin" de acest sentiment, ci în sistemul acelor imagini care se construiesc] și alcătuit din materialul și tematica Munca lui [Și aceasta] este aceeași temă și material care i-au servit ca elemente de plecare pentru inspirația sa, la fel cum contemplarea "complotelor" religioase a servit la fel și pentru exstat Iată, în felul ***, o imagine clară a succesiunii etapelor de la inspirația religioasă la arta inspirată În egală măsură, se notează aici atât legătura etapă cu etapă dintre ele, cât și decalajul calitativ dintre aceste două oase diferite ale "activității" umane essence (franceză) ființe , ființe (franceză) - apropo (Aproximativ la fel ca și între conceptele de "cult" și "cultură", în care secvențele istorice sunt ambele legate între ele și opuse între ele în aceeași formă aproximativă, aproximativ în același grad) * * * În acest moment, este necesară o clarificare categorică a terminologiei descriptive, astfel încât să nu apară concepții greșite aici Acest lucru este valabil mai ales pentru termenul "comuniune" Atât în ceea ce

privește cercul de asocieri obișnuite care îl însoțește, cât și conform descrierilor extazelor, această expresie evocă mereu în reprezentări procesul de stabilire a unei legături sau contact cu ceva ce există în afara noastră: "alăturarea experiențelor cuiva", " alăturarea activității cuiva", "inițierea într-un fel de comunitate", "participarea la un fel de acțiune rituală", "inițierea la un fel de proces" Pentru extaticii religioși, sensul acestei afirmații este epuizat de aceasta Dumnezeu există Există în afara noastră Prin manipulare extatică, ne alăturăm lui, care este în afara noastră (el se mută în noi, noi în el etc , etc) Acest termen are o cu totul altă interpretare în aplicația pe care i-o dăm În primul rând, nu avem de-a face cu Dumnezeu, ci [cu] principiile acelor regularități conform cărora Universul, Natura etc există și funcționează - adică manifestările materiei funcționează Astfel, ne "unăm" sentimentului legilor ființei, materiei ca formare continuă Dar care este natura acestei "comuniuni"? Este aceasta stabilirea unei conexiuni cu o materie care există în afara noastră, ceva ca o zeitate, individualizarea în afara noastră undeva locuind? Nu Nu Și bineînțeles că nu Noi înșine facem parte din aceeași chestiune Una dintre manifestările parțiale ale acestei probleme Și ca atare, manifestarea sa particulară, aceleași regularități funcționează în noi, precum și în orice alte manifestări ale materiei Astfel, teoretic vorbind, am putea descoperi și simți legile mișcării materiei, "cunoscându-ne pe noi înșine" Este posibil și în ce măsură? Mai precis: este posibil ca reprezentare formulată obiectiv a acestor regularități? Se dovedește că nu "Reprezentarea" obiectivă poate fi realizată numai atunci când fenomenul poate fi "reprezentat" în mod obiectiv pentru sine, adică să-l pună în fața sa, adică separându-l de sine, adică plasând fenomenul, separat de sine, și sine ca observator - unul împotriva celuilalt La urma urmei, chiar și în cel mai obișnuit fenomen, o atitudine complet "obiectivă", de exemplu, este posibilă numai cu condiția eliminării oricărei atitudini "colorate subiectiv" față de ea, adică orice legătură personală cu aceasta, cu excepția un interes explorator imparțial ca obiect sau fenomen extern În aceste condiții, necesare recunoașterii obiective a legilor mișcării materiei, nu ne putem pune în relație cu materia pe care o alcătuim (care ne alcătuim!) Direcția interesului nostru pentru cunoașterea acestei mișcări prin acea secțiune de materie, care suntem noi înșine, care este fiecare dintre noi, este inevitabil sortită inseparabilității de subiectivitatea care ne stăpânește complet aici Prin urmare, o astfel de concentrare pe sine (în sine) nu poate oferi cunoștințe obiective Ce îi dă totuși o asemenea străduință spre sine celui care își îndreaptă contemplația aici? Nu oferă cunoștințe obiective (cum am indicat deja), ci o experiență subiectivă a acestor tipare Un astfel de contemplator poate experimenta tiparele de mișcare a materiei, le poate simți subiectiv, dar nu numai că va fi incapabil să le cunoască obiectiv, ci chiar nu va putea să le contureze și să le descrie în mod articulat și clar Va fi o stare foarte curioasă Ne este familiar din cazuri și condiții mai puțin improbabile "Moritorul obișnuit", de exemplu, "nu găsește cuvinte" pentru a descrie sentimentul care l-a cuprins, de exemplu, într-o criză de dragoste sau de încântare înaintea cerului apusului Nu știe să-și transpună starea subiectiv lirică în ritmuri, imagini, trăsături ale "stării" pe care o trăiește în mod obiectiv înregistrate Fiind în puterea experienței subiective, nu poate "deveni mai presus decât el însuși" și să examineze obiectiv ceea ce i se întâmplă și, în mod necesar, prin reproducere prin intermediul cuvintelor și al vorbirii,

să dea o idee concretă, obiectivă, obiectivă despre el Dar aici vine un poet care știe să "experimenteze" starea emoțională subiectivă de s nu mai puțin (și poate mai mult!) în mod acut M Eisenstein, vol și, în plus, o poate transmite și într-o formă obiectivată prin descriere, structură, imagini și un model recreat al procesului unei astfel de experiențe (Pușkin, Tolstoi sau Dostoievski din punctul de vedere al unei analize obiective a "sentimentelor" " al eroilor lor) Care este condiția de bază aici? Care este premisa necesară la locul de muncă aici? Ce face posibil ca un scriitor să exprime "obiectiv" (și în același timp în orice mod senzual și subiectiv) prin experiențele individuale "private" ale personajelor sale însăși esența acelor sentimente, adevărul natural al naturii lor? De ce "are destule cuvinte" atunci când vorbirea este "luată" unuia care nu poate să se ridice deasupra aservirii subiective a sentimentelor sale și este capabil să "ardă de experiență", dar nu poate lăsa o urmă de neșters a acesteia în imagini concrete sau concepte și idei exacte despre aceste sentimente ? În primul rând, pentru că un artist atât de mare cu adevărat nu se limitează niciodată la o singură introspecție Paralel cu "cunoașterea de sine" și în ordinea condițiilor necesare acestei recunoașteri, îi cunoaște pe ceilalți: îi cunoaște obiectiv în jurul său manifestările existente și analoge ale acelorași sentimente la alții (Include acest lucru în acea cunoaștere a realității și realității, fără de care nu poate exista nici un creator și nici un artist) În acest proces, el se află într-un alt punct extrem: aici - în ciocnirea cu sentimentele altuia - este complet separat de ele, este complet opus acestora - se află în condiții de despărțire completă, de obiectivitate deplină Dar o astfel de situație, desigur, poate avea loc numai în cadrul abstracției matematice Și dacă urmează o astfel de idee a ordinii existente a lucrurilor, involuntar și inevitabil [artista] trebuie să ajungă la principiul incognoscibilității naturii lucrurilor, a incognoscibilității lucrurilor "în sine" (Kant, Berkeley, etc) În realitate, desigur, nu este Și aici comunitatea regularităților, care sunt în esență aceleași și guvernează în mod egal atât "eu" cât și "ei", face posibilă cunoașterea "ei" prin "eu însumi", dar doar prin "ei" să înțelegem "eu insumi" Și asta nu este doar în relație cu ei înșiși și cu cei apropiați, ci la o scară mult mai mare [ ] Dacă aceasta este situația cu dezvoltarea naturii propriilor emoții și a posibilităților de reprezentare obiectivă a acestora, atunci aceasta are loc într-o măsură și mai mare atunci când atenția este îndreptată către recunoașterea obiectivă a naturii, a legilor de mișcare a materiei Mai mult, în introspecție, [nu] analitică, ci senzual lirică - cum este cazul cufundarii de sine în autocontemplarea misticilor - se alătură cu adevărat acest curs al legilor mișcării materiei Dar, după cum s-a spus, nu este obiectiv cognoscibil, ci doar în ordinea experienței În sens apare că "omniștiința", "cunoașterea principiului totul", "legile mișcării lumilor", etc , etc (cu care mărturiile misticilor sunt pline și debordante), acele legi care - deoarece sunt universale și de bază - pătrund totul Dar este imposibil să-și aducă cunoștințele "la suprafață" Ele nu sunt separabile de starea subiectivă și, prin urmare, nu sunt formulate în mod obiectiv, neformabile în mod obiectiv Există multe moduri de a te aduce în aceste stări de exaltare sau extaz Poate fi un șoc imediat, neprevăzut și neprevăzut Sau mijloace speciale prin care te poți "aduce" în această stare Cele mai eficiente aici sunt cele trei tipuri de mijloace Formele aspre de extaz, cum ar fi extazul dervișilor, sunt construite pe principii pur fizice, în principal ritmico-motorii, ale gimnasticii speciale

"Exerciții spirituale" - cele mai complet dezvoltate în sistemul de gimnastică mentală specială de Sfântul Ignatie (repetând aproape complet în domeniul mental aceleași principii pe care dervișii își bazează manipulările fizice) În cele din urmă, același lucru se poate realiza prin intermediul anesteziei, diferite nuanțe ale cărora pot provoca orice nuanțe de stări psihice care pot fi provocate prin intermediul exercițiilor fizice și psiho-psihice menționate Dar, voi fi întrebat, dacă este evident că este imposibil să recunoaștem aceste regularități în sine și asupra propriei persoane, este posibil să le percepe în sine și asupra propriei persoane? Nu este o fantezie? Ca răspuns la aceasta, să ne uităm din nou la cazurile care sunt mai simple, mai apropiate și mai accesibile Să luăm cazuri atât de simple din domeniul autopercepției, cum ar fi senzația propriilor mușchi sau înregistrarea mișcării pulsatoare a sângelui în senzații Se obișnuiește să spui că "nu îți simți dinții până nu te doare" Nu-ți simți picioarele sub tine până când obosești, când începi să le înregistrezi "greutatea" și abia le poți "trage" În cele din urmă, începi să simți și să înregistrezi procesul de circulație a sângelui doar atunci când acesta este mult crescut (din exterior * ei sau din motive interne, fizice sau psihice), când gradul de stare este de așa natură încât încep să "bat whisky", "liră inimă" Începi să "observi" aparatul respirator doar atunci când "respirația este întreruptă" sau "nu există nimic de respirat" Și în sfârșit, există un număr imens de așa-zise fenomene subsenzoriale, adică acelea care acționează asupra noastră nu numai fără a fi luate în considerare în domeniul conștiinței, ci chiar și fără a fi înregistrate în senzațiile noastre Prin schimbarea habitus-ului* obișnuit, prin introducerea de stimuli suplimentari etc , este posibil să scădem sau să ridicăm acest prag de perceptibilitate senzorială în avans: adică să transferăm într-o stare de senzație asemenea influențe care în condiții normale nu sunt înregistrate în centrele noastre de sensibilitate După tot ce s-a spus, este evident că în domeniul senzațiilor este posibil să pătrundem și acele legi ale mișcării în care "esența noastră materială" se manifestă, adică noi, ca "bulgări" de materie gânditoare, decât se obișnuiește să crezi o persoană Aceasta necesită o anumită retragere din starea mentală general acceptată - un anumit grad de eliberare de straturile suprastructurale ale reprezentărilor și conceptelor figurative, adică acea stare senzuală primară, purificată, în care întregul sistem gândit de "exerciții" "care duce la o stare de extaz scufundă "pacientul" "autodizolvarea în sentimentul universal" panteistă, în natură, "simțindu-se cu raiul, ierburile și gândacii" (a se vedea despre aceasta, de exemplu, cuvintele lui George Sand , despre care vom scrie în altă parte în această colecție, în secțiunea "Natura atentă"), se aplică în întregime aici Este o descriere "picturală" a aceleiași senzații că totul este "controlat" de un singur sistem de legi, căruia i se subordonează π (propria) micimea sentimentului de "participare" la acest sistem Comuniunea este [înțeleasă] ca un sentiment de unison universal, ca o aducere în "realitatea senzațiilor" a acelorași prin și legi universale în sine, în sine [ ] LA CHESTIUNEA DE SUPERISTORICITATE Pasajul citat din caietele lui Loyola este foarte semnificativ Un întreg sistem de tehnici ingenios concepute la "pacient" a provocat o anumită stare de exaltare, nervos * - aici: stare de spirit, dispoziție (lat) excitație fioro, stare de extaz - cum vrei să-i spui Această stare în sine, prin însăși natura ei psihologică, este urâtă Mai exact, această stare este prefigurativă Dacă există o stare de gândire în etape, când încă nu există concept și singurul mijloc de exprimare este

imaginea, atunci există și o stare și mai timpurie, când starea este limitată doar de senzație, care nu găsește încă niciun mijloc pentru a se exprima, cu excepția simplelor semne ale statului însuși Exact asta este extazul la punctele sale finale: ieșire din concept - ieșire din reprezentare - ieșire din imagine - ieșire din sferele oricăror rudimente ale conștiinței în sfera afectului "pur", sentiment, senzație, "stare" " Într-un aspect comic, acesta este ursul notoriu, pe care Munchausen îl forțează cu genele să sară din propria piele și să alerge gol în pădure, lăsându-și "blana" Acest urs gol este o "stare" mentală extra-obiectivă, extra-figurativă, "neconținută", - desigur, cel mai pasional și cu insistență în căutarea concretității, în care [ar trebui] să fie întruchipată "material", în căutarea materialului prin care [ar trebui] să devină tangibil real Și aici, cu o nouă manevră, sistemul "Sfântului Ignatie", anticipând metoda formării deliberate de "noi" conexiuni pe baza unui reflex condiționat, leagă această "stare mintală uluitoare" de imagini și idei asociate cultului , cu religia Pentru cel care a căzut (a adus) în această stare, neobișnuirea ei este asociată] cu chipul Domnului Dumnezeu Ei îi explică că aceasta este "contopirea cu esența lui Dumnezeu", starea însăși este asociată cu imaginea sau mențiunea lui Dumnezeu etc Drept urmare, această stare mentală cea mai puternică primește o post-colorare divină Și ori de câte ori se va menționa divinul în viitor, după o schemă foarte simplă a mecanismului de formare a reflexelor condiționate, credinciosul va simți cu siguranță în sentimentele sale această stare mentală "extranaturală" - o stare de natură neobișnuită - pe care el, sub influența acelorași mentori spirituali, este gata să o considere ca o stare "supranaturală" Aici, într-o zonă cu totul specială, are loc aceeași tehnică de introducere a religiilor, care, indiferent de "sistemul" cultului (adică diversitatea credințelor religioase), se bazează întotdeauna pe faptul că religia este legată de toate principalele momente cardinal impresionante [l]sau cardinal semnificative ^]] carieră lumească Religia se fixează întotdeauna atât de naștere ("exercițiu" de către șamani în jurul acestui "mister al secretelor" și de botez cu același - până acum! - "Dun și scuipă pe Satana" în textul ritului botezului!), cât și de pubertate ("riturile de inițiere" printre sălbatici și "confirmarea" nu diferă de ei), căsătorie], ungerea [cu] ulei pentru boli, ultima] împărtășanie] și [m] rituri [s] funerare (nu contează dacă [este] "sărbătoarea" păgână a vechilor slavi sau "requiem" al Ortodoxiei) Cultul păstrează o putere hipnotică asupra libertății conștiinței, fiind conectat în mod reflex cu toate momentele cardinale ale existenței umane fiziologice (Faptul că cultul în sine "crește" din idei, la etapele inferioare de dezvoltare asociate acestor "evenimente", nu ating aici Acum mă interesează "a doua fază", când cultul nu lasă scoate din gheare aparatul reflex, continuând să înlănțuiască ideile religioase la conștiință prin intermediul unui "arc reflex"!) Cât de largă și omniprezentă [această] tehnică este evidentă din practica războiului Fiul s-a întors nevătămat de pe front Ilp sotul Sau tată Bucurie Iar un duhovnic, parcă din întâmplare, intră în casă Și mai lejer renunță la fraza: "Și ne-am rugat pentru sănătatea fiului tău (soț, tată)" Emoționalitatea sporită este gata să coloreze orice fenomen care cade pe orbita lui (dorința de a "împărtăși" bucuria), π este neobișnuit de susceptibil să accepte un mesaj atât de irelevant ca fiind aproape cauzal! Iar lacuna pentru stabilirea primei legături reflexe sau asociative dintre religie și bunăstare a fost deja pusă; [acest lucru] este deosebit de convingător pentru o conștiință care nu este prea

persistentă sau predispusă și într-o stare de bucurie, adică un afect crescut, mai puțin controlat] de rațiune și analiză și, prin urmare, foarte susceptibilă la astfel de influențe la un moment dat Aceeași tehnică funcționează și asupra tristeții Tatăl ucis fiule Frate soț Din nou - cel mai acut afect Și uneori este suficient un oftat jalnic de participare: "O, de ce nu te-ai rugat lui Dumnezeu pentru siguranța tatălui tău (fiul, fratele, soțul)", pentru a asocia cu numele Domnului Dumnezeu ideea de posibilitatea de a evita durerea! Despre această "tehnică" se poate citi în literatură, și nu numai în ficțiune, ci chiar și în literatura marxistă Și în ultimul - doar despre descrierea emoționantă a scenei unei astfel de tehnici, expuse sub aspectul binefacerii spirituale un cioban-mentor, de la care Marx rupe furios și revelator masca înșelăciunii și ipocriziei, dezvăluind "mecanicii" Descrierea este de Eugène Sue și preluată din paginile emoționante din Secretele Parisului, dedicate modului în care doamna Georges [și] preotul Laporte se îngrijesc de mântuirea spirituală a lui Fleur-de-Marie Și denunțul lui Marx [și] lui Engels [luat] din paginile de critică care este criminală pentru acest roman din Sfânta Familie (III): " Să o urmăm pe Fleur-de-Marie în plimbarea ei de seară cu Laporte, pe care o escortează acasă "Uite, copilul meu", își începe el discursul untuos, "la orizontul nemărginit, ale cărui limite sunt invizibile pentru ochi" (era seara) "Mi se pare că tăcerea și infinitul aproape ne inspiră ideea de eternitate Vă spun asta Maria, pentru că ești receptivă la frumusețile universului Am fost adesea atins de încântarea religioasă pe care o trezesc în tine - în tine, care ai fost lipsit de sentimente religioase de atâta timp Preotul a reușit deja să transforme admirația direct naivă și plină de bucurie a Mariei pentru frumusețile naturii în admirație religioasă Natura a fost deja redusă la ipocrizia naturii creștinate Ea este coborâtă la nivelul creației Oceanul transparent de aer a fost dezmințit și transformat într-un simbol al eternității nemișcate, Maria și-a dat deja seama că toate manifestările umane ale ființei sale au fost de natură "pământească", că sunt lipsite de religie, de adevărată sfințenie, că sunt anti - religios, fără Dumnezeu " Adică vedem din nou că [această] stare mentală specială de "admirare" - sub impresia imensității cerului în orele serii, stare care nu are o anume "adresă", o anume "direcție", un conţinut anume, este preluat cu pricepere de părintele Laporte şi "se transformă" în forme de admiraţie "religioasă" pentru ceea ce este introdus cu pricepere în legătură cu imaginile actuale ale ideilor religioase Și dacă ne amintim că pentru un număr de oameni, flexibilitatea emoțională deosebit de sensibilă de a contempla măreția unui peisaj este uneori suficientă pentru a cădea în exaltare sau într-o stare de extaz, atunci cazul de mai sus este în întregime legat atât de natura însăși observarea lui Ignatius Loyola și cu "tehnica" folosirea acestei împrejurări în interesul religiei (Amintiți-vă de "extazul" lui Pierre Bezukhov din Război și pace) Iar considerațiile lui Marx [și] Engels au pus ultimul punct pe "și" în această chestiune! Cu toate acestea, acum sunt interesat de o altă împrejurare Și anume aceea, așadar, însăși starea de admirație - fie sub influența contemplării naturii de seară, fie ca urmare a "exercițiilor" psp-kic ale sistemului Sf Ignatius - se poate lupta și cu imagini care nu sunt deloc religioase Este destul de evident că, dacă nu este Fleur-de-Marie, a cărei admirație smecherul părinte Laporte se leagă de sistemul imaginilor religioase, care privește același cer de seară, ci un poet tânjind după o doamnă frumoasă, sau o persoană socială reformator, se va delecta cu peisajul, apoi admirația celui dintâi se va contopi în el

cu imaginea doamnei inimii sale, iar pentru al doilea, admirația pentru imensitatea sferei cerului se va "lipi" de lățime a acelor binecuvântări cu care el va împroșca omenirea Astfel, se va dovedi că același cer de seară, după ce a provocat o anumită stare psihică specială (admirare - exaltare), în trei cazuri diferite va da o admirație exaltată de culoare la trei obiecte complet diferite, Domnul Dumnezeu, frumoasa doamnă și planul utopic de reformă socială Statul în sine este vag neutru, inutil și numai în combinație cu obiectul de interes, pe de o parte, dobândește o obiectivitate concretă a conținutului experienței și, pe de altă parte, "ridică" însăși experiența fiecăruia dintre acestea subiecte la "înălțimea de neatins" a afectului exaltat sporit Prin urmare, avem aici un exemplu de stare cu adevărat "specială", a cărei trăsătură caracteristică este, pe de o parte, depășirea limitelor imaginii-reprezentare a unui obiect și, pe de altă parte, capacitatea pentru a conferi intensitatea sa dinamică oricărei imagini care intră în interacţiune cu aceasta conexiune Sentimentul de a fi primul Și apoi Dumnezeu Și, prin urmare, nu este nimic surprinzător în faptul că aceste stări de "extaz", "exaltare", "furie", "din sine" sunt ele însele asemănătoare atât prin caracteristicile lor, cât și prin metoda de "chemare la viață" lor psihologică Ei sunt chemați la viață printr-o anumită "distilare" a psihicului percepției prin faze distinct aranjate ale lucrării, șterse din structura fenomenului însuși (Am definit această structură și faze ca un sistem de salturi calitative care marchează o trecere continuă de la cantitate la calitate) Prin urmare, nu trebuie să ne mire deloc faptul că în momente extrem de diferite, cu autori foarte diferiți sau autori anonimi, această structură de bază se dovedește a fi de-a lungul liniei unui semn supresor - același Acuzația de "supraistoricitate" sau "astoricitate" a acestei împrejurări nu poate fi plasată aici În primul rând, conform însuși materialului analizei, care demonstrează destul de clar această circumstanță Dar, în al doilea rând, și pe linia interpretării însuși motivul acestei împrejurări, căreia i-am dedicat atât de mult spațiu Și în sfârșit, pentru că fără o legătură specifică cu un anumit sistem de imagini, acest sentiment "special" nu se poate "materializa", nu poate fi întruchipat Ei bine, acesta este deja în întregime un obiect al schimbării și variabilității istorice și, mai presus de toate - condiționarea socială Alexander Borgia și Shakespeare, contele Benckendorff sau Haffz arde în egală măsură de același sentiment de foame Dar unul îl satură cu fructe orientale, celălalt cu preparate renascentiste, al treilea cu mâncare copioasă de pe vremea reginei Elisabeta, al patrulea cu deliciile bucătăriei franceze În cele din urmă, Dante arde de aceeași poftă Pușkin, Simonov sau Maiakovski [ ] Și la fel nu ca "Iubesc" la "Așteaptă-mă" și strofele lui Dante la "Îmi amintesc de un moment minunat" Și, în același timp, toată lumea are unul și același lucru în comun - aceeași stare de a fi îndrăgostiți, arătând prin diferitele sale nuanțe, un grad diferit de realizare, un sistem diferit de idei determinate social, reflectate nu numai în natura sentimentelor , dar și în structura lucrărilor Și acest lucru comun și inerent tuturor îl face pe Simonov să-l înțeleagă pe Dante, și Mayakovsky - Pușkin, așa cum Dante l-ar înțelege pe Mayakovsky, și Pușkin - probabil - Simonov, dacă ar trăi în ordine inversă Aceeași caracteristică dinamică a "formularii extazului" trece și printr-un sistem de profund diferite ca intriga, scop, idee, temă, timp și loc - lucrări extatice (pathos[x]) ale diferitelor țări și popoare, reprezentând uneori un complet neașteptat apel nominal Ultimul considerent în această favoare se referă însă de

asemenea, de faptul că "formula" este luată ca prototip structural al construcției patetice, conform căreia are loc mișcarea însăși și apariția fenomenelor naturale Aceste legi au fost până acum transparente și neschimbate de la începutul activității de viață a sistemului nostru de planete până în prezent Gradul de distincție al citirii lor se schimbă pe măsură ce ne apropiem de formele superioare ale realității sociale și [de] cele mai înalte dintre ele - realitatea unei societăți fără clase din Uniunea Sovietică - și [ca] extinderea mijloacelor noastre de cunoaștere științifică [ ] CANGUR Undeva am fost deja nevoit să scriu, sau poate nu, că tot ceea ce mi s-a dovedit ulterior necesar pentru a înțelege anumite domenii ale artei, la început m-a întâlnit mereu ca obiect al pasiunii directe M-am delectat cu Daumier mult mai devreme decât mi-aș fi putut imagina semnificația pe care a avut-o mai târziu pentru dezvoltarea principiilor mișcării expresive umane Îmi plăcea China mult mai devreme decât hieroglifele ei m-au ajutat să stăpânesc și să înțeleg sistemul de vorbire de montaj Iar fascinația pentru primitivi a precedat de mult înțelegerea normelor gândirii lor senzuale, ca o cutie a Pandorei care ascunde întreaga sintaxă a limbajului formelor de artă ° Este izbitor că metoda lanțului-rachetă a scrierii extatice pentru prima dată se scufundă în reprezentări complet irelevant și figurat Puțin din! - imagine comică Cu toate acestea, sub două forme Și ca amintire a unei povești comice Și ca o vignetă groasă și neagră ilustrativă pentru ea în toată lungimea și lățimea marginilor albe ale "revistei Ștrand" a unora dintre anii premergători războiului imperialist din Sunt un acumulator decent și îmi place să nu pierd materialele care m-au lovit o dată Păstrați pentru memorie Până la momentul potrivit Și destul de recent, în împrăștierea arhivelor, mi-a ieșit la suprafață această pagină anume a poveștii care m-a captivat cândva, ruptă din lunara engleză "Revista Ștrand" (Și "Revista" în sine era în casa mea, deoarece nuvelele lui Conan Doyle despre Sherlock Holmes au fost tipărite acolo!) Trebuie să spun cu mândrie că amintirea ei a apărut mult mai devreme, prin asociere directă cu posibilul aspect pe care ar trebui să-l ia formula extazului în cazuri de interpretare comică Cangurii care se micșorează sar unul după altul ca pete negre peste marginile albe ale unei reviste englezești Nu unul lângă altul! Dar unul de la altul! Din "sacul" celui mai mare arc zboară al doilea ca mărime Din punga celui de-al doilea - o treime puțin mai mică De la a treia la a patra! De la a patra la a cincea Și se pare că nu sunt până la șase, nici până la doisprezece! Ce s-a întâmplat? De unde acest lanț de "rachete" erupți unul din celălalt - cangurii speriați de moarte?! Sunt o ilustrare pentru o scurtă (a doua) poveste comică despre trucurile imaginare ale contrabandiştilor În prima poveste, dodgerul face contrabandă cu zeci de ceasuri cu alarmă peste graniță, înghițindu-le anterior un struț, pentru care plătește conștiincios o taxă Îi fac o glumă crudă Într-o zi, partenerul său jignit setează toate ceasurile deșteptătoare exact pentru minutul în care struțul trebuie să treacă solemn prin vamă Ceasurile deșteptătoare care trosneau nepotrivit, datorită panicii care a urmat în struț, se dovedesc a fi "despachetate" cu câteva ore prea devreme A doua poveste se referea la un cangur Și cum cineva a vrut să introducă de contrabandă douăsprezece bucăți peste graniță, plătind o taxă doar pentru una Doisprezece canguri se așează cu sârguință unul cu altul în "saci" Dar într-un moment critic, cel mai mare cangur pz chi hayot! Și se întâmplă ceva care trece ca pete negre peste câmpurile albe care mărginesc povestea Cu o catapultă, toți cei doisprezece canguri se împușcă unul pe altul! Nu pretind să afirm că potpuriul viu al

destinelor vamale ale familiei canguri, aflat undeva în straturile subconștientului, m-a ajutat cu siguranță în interpretarea schemei extatice a construcției patetice! Deși, desigur, este foarte suspect de ce, undeva între Piranesi și Frederic Lemaitre, după colțul de El Greco și "Cuirasatul Potemkin", în ordinea unei asocieri "aleatorie", acești doisprezece locuitori rămășiți jucăuși ai câmpiilor australiene cu o astfel de absolut identică formula pentru bufoneria lor Într-un fel sau altul, ei au fost cei care, în ordinea asocierii, au apărut din stocurile de impresii care mi-au sedus cândva atenția Și odată apărute, cu voce tare - ca "prieteni ai copilăriei" - au cerut dreptul de a trăi înconjurați de toate exemplele serioase atinse aici, pretinzând că sunt o insulă de interpretare comică a materialului după canoanele scrisului extatic A trebuit să fiu de acord cu asta [ ] Aventurile familiei de canguri sunt, desigur, cel mai distinct fel de interpretare comică a formulei extazului În același timp, conform celei mai vechi scheme de creare a unui efect comic prin "literalizare" Așadar, chiar și în teatrul comic al anticilor, spionii proprietarului, spun ei, au apărut în măști care înfățișau complet un ochi sau o ureche [ ] Este greu să ne gândim la o interpretare mai "literală" (adică, transferul înapoi de la transfer la non-transfer) pentru formula "de temperament" decât un cangur care sare din "sumă" ki" al unui alt cangur - complet identic cu el (și poate doar puțin [mai mare] ca mărime!) Mulți, mulți ani mai târziu - deja după încheierea celui de-al Doilea Război Mondial - mi-am amintit din nou de semenii mei: cangurul epocii care l-a precedat pe primul Desenul acum neobișnuit de cunoscut și popular de Saul Steinberg * a fost inspirația pentru amintire Simplitatea desenului este izbitoare, nu numai prin puritatea traseului, ci și în temă Cu atât mai frapantă este puterea de atracție absolut excepțională a acestui desen aparent nu numai lipsit de sens, ci pur și simplu mărunt Între timp, acțiunea sa este aproape hipnotică Iar acest desen constă - doar - dintr-o mână cu un stilou, desenând o figură a unui bărbat până la talie, care trage (aceeași) figură a unui bărbat până la talie, care trage (aceeași) figură la un bărbat la talie, care trage (aceeași) figura unui bărbat la talie, care Echivalentul grafic al celebrelor rime "nesfârșite", amintite din copilărie: Preotul avea un câine Și o iubea A furat o bucată de carne Și a ucis-o Și îngropat în pământ Și a scris inscripția Ce - preotul avea un câine etc , etc Și o iubea A furat o bucată de carne Și a ucis-o Și îngropat în pământ Și a scris inscripția Ce - preotul avea un câine, Și o iubea Atracția acestui desen irelevant și inocent, aparent lipsit de sens, se bazează pe o mulțime de lucruri Nu numai asupra efectului hipnotic pe care îl are o repetiție monotonă neschimbătoare, care în general include inevitabil "automaticitatea" în percepția privitorului și, prin urmare, în comportamentul privitorului său, provocând inhibarea temporară a stratului cortical al creierului Dar, mai presus de toate, pe partea sa intriga La urma urmei, aici în alb și negru este înfățișat același lucru care a fost prezentat în cangurii noștri: aici, pas cu pas, un om * Saul Steinberg este un inginer român care, odată cu apariția germanilor, a emigrat în America și a schimbat tiparele și seria T ale arhitectului într-un pix ascuțit de desen al unuia dintre cei mai răi desenatori ai războiului Magnifice sunt serialele sale anti-germane și anti-italiene, precum și impresiile de pe fronturile din Italia, China, Maroc și India (Notă de S M Eisenstein) cecul iese din omuleț, iese din omuleț, iese din omuleț Dar fiecare omuleț este identic cu fiecare altul și, astfel, omulețul este în mod constant își pierde cumpătul! Nici măcar nu deranjează diferența de mărime Adică avem în fața

noastră, parcă până la capăt, condiția unei construcții extatice care a fost respectată formal Cunoaștem deja legăturile sale profunde cu structura celor mai profunde procese ale vieții și, prin urmare, nu ar trebui să ne mai mire efectul rezultat, fără precedent, captivant, al unui desen creat într-o astfel de rețetă Dar de ce nu există nici un efect de explozie aici? În primul rând, dinamica oricărui desen este o dinamică, desigur, condiționată, iar o explozie autentică în condițiile unui desen este, de asemenea, forțat condiționată, deși prin mijloace cunoscute poate duce la acțiuni explozive foarte extatice, poate mai puțin pe deplin decât pictura sau gravură (noi, ca în niciun caz, El Greco și Piranesi am demontat!), dar destul de puternice în felul lor Cu toate acestea, în acest desen - în al doilea rând, și poate, în principal - nu se observă cea mai importantă condiție pentru apariția unui efect extatic atunci când se părăsește pe sine - această ieșire nu este însoțită de o ieșire într-o nouă calitate Omulețul iese din sine, iese din sine, iese din sine, dar omulețul nu este aruncat într-o nouă calitate (chiar în sensul unei simple schimbări de mărime, care a fost făcută, de exemplu, de canguri) scăzând în scară, realizând astfel atât ieșirea (a sinelui) din sine, cât și saltul într-o nouă calitate de o nouă dimensiune), dar rămâne ea însăși, ea însăși, ea însăși Prin urmare, pe de o parte, puterea de nituire a prescripției organice (plus automatismul care o întărește) rămâne în acțiune, dar, pe de altă parte, absența unui salt calitativ, adică, parcă, o "explozie" " filmat de o buclă temporală, unde frenezia materiei este reprezentată lin - ca niște cercuri pe apă - unde concentrice divergente Fluxul sacadat al unui lanț de imagini care curge unul din celălalt este, parcă, un nod cu mai multe fațete al unei iluminări spațiale complexe de o singură dată răspândite într-o baghetă a unui ornament cu un singur plan, sau instantaneitatea unei coarde interpretate de un succesiune de note (Legătura misterioasă [a elementelor ornamentului și coardei] se păstrează în ambele cazuri, deoarece succesiunea, pentru a fi percepută nu ca întreg, este nevoită să se adune psihologic într-una singură, acordul este perceput nu doar ca un sunet atunci când este resimțit ca o polifonie și, în plus, o anumită "compoziție" a sunetului și rapoarte) Totuși, același Steinberg, de altfel, el însuși folosește mai des schema exactă a cangurului: face ca cântarul să scadă pas cu pas Aceasta este schița interiorului unui gunoi chinezesc, unde din nou "autoportretul" este în prim plan - de data aceasta nu numai mâna de desen, ci și genunchii autorului, pe care se află o foaie de hârtie cu un desen din interiorul aceluiași gunoaie și primul plan al mâinii de desen etc etc Și mai des, desenul este separat de mâna "originală" a autorului, iar desenul este, să zicem, un șir nesfârșit de figuri care dă mâna după principiul proporționalului "mic mic mai puțin" Aici este interesant de observat că direcția de citire a cifrelor realizată conform acestei scheme este dublă, mai precis - bidirecțională Pe de o parte, dacă le citim după formula "mic și mic mai puțin", avem în fața noastră o aspirație la adâncime, înapoi, la celulă, "la celulă", iar în limită - "la zero " Pe de altă parte, se poate citi la fel de bine o astfel de coloană ca o imagine a unei mișcări "progresive" înainte - în direcția scărilor de desfășurare, adică îmbunătățirea spațială - de la "zero", de la o "celulă" până la totdeauna îmbogățirea, spiralarea schimbărilor calitative și creșterii mai complexe Deasupra "intrării" în astfel de desene, aș dori să pun un semn "ambiguu" al unei săgeți duble, indicând drumul atât "acolo", cât și "înapoi" Cât de puternice sunt aceste două principii în Steinberg însuși: unul care duce adânc în și dictează trăsături neașteptate ale originalității figurative scoase

la iveală de acolo și unul care duce înainte și în sus, forțându-l să se ocupe de satiră de luptă, într-o luptă cu naziștii cu stiloul, în această luptă șlefuit mai ascuțit decât o baionetă ofensivă! Prezența reciprocă a acestor două principii nu a putut decât să găsească o expresie plastică în opera maestrului (Și, desigur, în aspectul comic al intrigii comice atât de caracteristice lui) Și nu acesta este ceea ce stă la baza încă unul din aspectul său uimitor de simplu și lipsa de fond a conceptului de bază al desenului? Unde calea spre ieșire este desenată astfel: Pentru cei neinițiați, acesta este punctul de a sta nemișcat Pentru cei care știu, aceasta este formula acelei căi duble prin care se construiește o lucrare cu adevărat eficientă, înrădăcinată în mod egal în adâncurile subterane ale acumulărilor experienței trecute a omenirii și crescând cu coroana ei în infinitatea perspectivelor cerești pentru viitorul progres social și spiritual al omenirii Aici, dat static într-o schemă comică, se ține sub sine, poartă aceeași întruchipare figurativă a acestui gând, precum și acele sisteme de desene care se citesc "din orice capăt" asupra cărora ne-am oprit mai sus "Obiectivizarea" acestui proces, reprezentarea "literală" în ei a "principiului" ieșirii din sine le face ridicole ca formă, dar însuși principiul le oferă acel conținut eficient, care în aceste desene nu este micșorarea sau omuleți în creștere sau cuplurile înșiși, ci însuși principiul și procesul devenirii nesfârșite a fenomenelor naturii și a locuitorilor ei - în cicluri sau generații invariabil unul de celălalt Principiul evidențiat mai sus se află oarecum mai puțin literal și într-o altă temă preferată a lui Steinberg - a arăta o ușă întredeschisă prin care este vizibilă următoarea ușă întredeschisă, prin care - următoarea, apoi următoarea etc În sfârșit, există și un exemplu captivant de abatere de la schema de bază atât de departe încât poate fi recunoscută doar "decidând" asupra motivației cotidiene prin care este justificată Aceștia sunt trecători surprinși, care se uită înapoi la profilul uriaș cu care un băiat care se târăște pe trotuar cu un cărbune desenat în mână îi conturează S-ar citi o intersecție "perspectivă" a figurilor trecătorilor cu un contur al unui profil mare desenat pe sol, citit "plat", adică cu asocierea spațială dezactivată, pur și simplu ca un contur bidimensional ca o figură mică a unei persoane care "zboară" de pe conturul unei persoane mai mari (fața umană) În această formă, legătura directă a acestui desen cu schema principală trasată, conform căreia lucrează Steinberg, este clară Puterea de nituire a acestui desen este, de asemenea, de înțeles - în felul său și mai atractiv, deoarece aici principala imagine "atrăgătoare" nu este dată goală, ci prin intriga de zi cu zi și schema "atractivă" a ieșirii unei figuri mici din unul mare este prezent simultan "în două lecturi" în funcție de faptul că citiți desenul bidimensional sau tridimensional, sau în același timp "așa și așa" - condiția în care mobilitatea intensă maximă internă a desenului este creată și forța sa de nituire complet zdrobitoare Cu toate acestea, să aruncăm o privire mai atentă aici la elementele de bază ale motivului pentru care aceste desene sunt atât de eficiente Pe drumul către aceasta, poate fi oportun să menționăm aici că "echivalentele verbale" ale construcției primului desen se limitează nu numai la "balada" despre preot și câinele său Defunctei poetese a scrisului abstrus englezesc și francez, Gertrude Stein, pe care am reușit să o întâlnesc încă la Paris în , îi plăcea și ea să scrie în același stil - de obicei o repetare cu trei linkuri "Mecanismele" care stau la baza desenelor lui Steinberg și "poeziile" lui Gert Ore Stein sunt aceleași Ele se disting prin aplicarea plină de spirit și ironică a acestor mecanisme

de către Steinberg la desene adesea satirice (vezi, de exemplu, combinația sa tradițională dezasamblată în anexa la [caricatura] lui Hitler[a] și sateliții săi, care sunt în scădere în importanță) , în timp ce defunctul le bate "în sine", fără rost și neintenționat, care ar putea avea ascuțimea surprizei "deodată", și nu ca tehnică "condusă la moarte" prin aplicarea de altfel și inoportun (și mai ales adesea inadecvat) Într-un fel sau altul, dar care sunt, pe lângă trăsăturile indicate, fundamentele efectului comic propriu-zis al construcțiilor realizate după această formulă? Bineînțeles, ca întotdeauna, compoziția comică se bazează pe un concept care odată a fost luat în serios, dar apoi respins de o înțelegere mai avansată și mai dezvoltată a aceluiași fenomen (râzând, ne despărțim de trecutul nostru (depășit)) Este interesant că cazul unor astfel de figuri identice "telescopic" care se îndreaptă una în cealaltă are în sine un concept atât de învechit Acesta este tocmai rezervorul tuturor generațiilor viitoare ale tuturor oamenilor viitori pliați unul în celălalt! - în Evul Mediu era considerată prima-mamă Eva (Există ceva din același concept în sensul literal ebraic foarte antic al numelui Eva) s M Eisenstein, vol Swedenborg a fost cel care și-a imaginat structura omului ca pe un sistem de "omuleți plantați în oameni mici" (Astfel, potrivit lui Swedenborg, capul este, parcă, un "omuleț" independent, cocoțat pe umerii întregii persoane etc) "O întreagă direcție paradoxală în biologie - așa-numiții "animalculiști" - considerau corpul uman în aproape același mod - ca o colonie compusă de unități animale independente, separate, existente în mod independent, grupate în unități animale (organe) mai mari, din nou independente , la rândul său formând deja o persoană întreagă (O urmă a unui concept similar - tot sub aspect comic - s-a păstrat într-un tip foarte popular de portrete compozite: de exemplu], profilul lui Napoleon al III-lea, compus din trupurile goale ale doamnelor de curte ale celui de-al doilea Imperiu etc În forma sa cea mai pură - cu păstrarea motivului principal de repetare a celei mai mici legături în deplină asemănare cu întregul - această "idee" a fost păstrată în versiunea japoneză a acestor imagini Acolo se realizează botul gigant al unei pisici formată din pisici individuale O față masculină este formată din figuri și fețe masculine similare etc) Omul teosofic "trei-substanțial" este, de asemenea, înfățișat ca și cum ar fi trei cazuri - corpul "astral" în "mental", "mental" în "material" Inalienabilitatea obsesivă a acestei imagini, care bântuie imaginația umană, este păstrată în ritualul timpuriu al celor "șapte văluri" chiar și acum [într-o denumire figurativă cotidiană (recent Anglia a produs pictura "Al șaptelea văl" - "The Seventh Veil" , unde de sub straturile superficiale mai târziu> impresii ale eroinei "în mod psihanalitic" "expun" treptat trauma inițială) Fără îndoială, găsim și urme de fundații de cult în nenumărate sicrie care au devenit acum o simplă distracție O versiune pur de jucărie se află în "păpușile matrioșca" ale fostului Sergiyev Posad, unde aceleași figuri feminine "mic și mai puțin" sunt plantate la rând într-o figură umană picturală condiționat - în mare parte feminină (amintiți-vă pe Eva!) - figură (Bineînțeles, există, probabil, undeva pe parcurs o etapă cult-ritual pierdută π de tranziție, probabil de la "păpușile matryoshka" - "săritor") Apropo, dacă nu în aparență, atunci practic o altă jucărie Se remarcă prin faptul că în dinamică corespunde faptului că, în ordinea desenelor statice succesive ale omuleților care își pierd cumpătul [și] se desenează, ni s-a arătat desenul principal al lui Steinberg, de la care începe conversația despre el Această jucărie este un sistem de scânduri așezate în cruce

prinse cu balamale, instantaneu (notă: instantaneu!) zburând în lungime, imediat ce capetele bețelor sunt apăsate la unul dintre capetele sistemului (vezi figura) Învăța Și aici, fiecare nouă pereche de scânduri iese (este aruncată) din fiecare pereche anterioară Au dimensiuni egale, dar încărcarea cu viteză, care are loc în același moment, crește grandios de la scândurile inițiale până la scândurile de capăt, care reușesc să se arunce pe o distanță incomparabil mai mare în aceeași perioadă de timp De aici, atât de rapid și incomensurabil cu cantitatea de energie cheltuită, capătul liber al sistemului zboară instantaneu Dacă ne-am putea imagina acest sistem încă [și] sfâșiat - zburând, atunci cred că în această jucărie s-ar putea vedea un model al instantaneității unei explozii uriașe ca un derivat al expulzării reciproce simultane a unui întreg lanț de legături individuale , adică, într-o anumită măsură, ceea ce se întâmplă în "reacția în lanț" a fisiunii uraniului, considerată doar din punctul de vedere al acumulării energiei dinamice a exploziei Această jucărie este bună și prin faptul că demonstrează vizual într-un mod plastic ceea ce am avut în vedere când vorbim despre iluminarea complexă spațială, "răspândindu-se" în "lanțul" unui ornament sau prezentat într-o succesiune de sunete Primul va fi [figura L], al doilea - [figura C], "realizare" - dinamica momentului trecerii de la unul la altul În cazul lui Steinberg, lanțul de desene de bărbați care se dezvoltă unul din celălalt va fi B - "rezultatul" desenat în desen Prin acest rezultat, percepția îi "adună" înapoi în A Acest lucru se întâmplă în momentul recunoașterii identității lor; recunoașterea unei astfel de identități în general nu poate fi realizată decât printr-o suprapunere speculativă a imaginilor individuale unele pe altele, ceea ce dă astfel o schemă aplatizată exactă a stării A, în contrast cu cea "întinsă" - B Următoarea fază continuă, de asemenea, în mod speculativ - "ejectarea" din starea A în starea B Urma dinamicii unui astfel de proces speculativ constă în însăși denumirea verbală din care iese o figură cealaltă este că o figurină desenează (adică activ - efectiv - cheamă la viață și existență) pe alta Pe de altă parte, sistemul de cutii care se micșorează mereu și cuib - o jucărie care este deosebit de populară în Orient - este "asemănător unei oglinzi" pentru imensitatea tot mai mare piramide ale popoarelor ale căror invazii au măturat culturile anterioare, ridicându-și monumentele suprapunându-le cu noi piramide, incomparabil de mari în dimensiunea lor, absorbindu-le în miezul lor Așadar, stivuite una peste alta, piramidele Mexicului, așezate una deasupra celeilalte, se ridică în straturi, fie în îndepărtata Chichen Itza din Yucatan, unde acest lucru se aplică palatelor, fie în Mexicul Central - lângă piramidele Soarelui și Luna în San Juan de Teti - huacan Această metodă de "îngropare" sub stratificarea noilor piramide - piramidele mai vechi, apropo, a asigurat inviolabilitatea completă a monumentelor unor etape mai vechi ale culturii, straturile mergând adânc unul sub celălalt Săpăturile în Mexic sunt efectuate pentru a tăia astfel de structuri "stratificate", iar straturile inferioare sunt dezvăluite în conservarea lor perfectă aproape neatinsă Cucerirea spaniolă a prelungit procesul ridicând catedrale catolice pe piramide Este interesant de observat cum, până în această epocă a secolelor al XV-lea și al XVI-lea, aparent, instinctiv se păstrează acest proces - în sens invers! - schema de "a-l evidenția pe următorul față de sine" Desigur, schema celei mai vizuale întruchipare a imaginii "lichidarea celei anterioare" ar fi trebuit să folosească schema exact opusă a "bruiajului" Să nu uităm ce rol decisiv a jucat structura lor figurativă în toate ritualurile timpurii Imaginea unei astfel de

structuri pe acești pori este în același timp faptul în sine, și nu reflectarea sa picturală în formele ceremonialului Iar într-un asemenea mediu, forma exterioară, prin care s-a realizat lichidarea culturii anterioare cucerite, avea un sens exact de "afacere" Nu este o coincidență că această metodă de a "îngrămădi" piramidele una peste alta în Mexic este omniprezentă În această tehnică, probabil că avem o metaforă multimetru a pământului și a pietrei de același sunet aproximativ ca cel care a fost păstrat în metafora verbală "a acoperi" Până acum, vorbitorul, într-o dispută verbală, bătea argumentul adversarului, zicându-se că l-a "suprapus" Spațierea, distrugând moral subordonatul, este indicată de expresia figurată "acoperită" Și din anumite motive, o hartă cu mai multe puncte din toate colțurile globului este încă considerată a "acoperi" una mai mică cartea pe care o distruge sau o cucerește (mai ales când l-a "acoperit" pe cea mai mică, de altfel, [la fel] sub formă de "mită" își ia pentru sine în captivitate!) * În însuși actul de "îngrămădire" a noii piramide pe cea veche, se încheie un act de distrugere semnificativ, în mod firesc "revers" în aspectul ei plastic actului care corespunde apariției noului: din adâncuri (mijloc)) care ia naștere se înlocuiește cu mijlocul (în intestine) încheiat] Desigur, doar în acest fel o acțiune construită poate satisface pe deplin nevoia figurativă a gândirii, pentru care aparența figurativă primează în semnificația sa asupra esenței actului Într-un fel sau altul, în aceste reflecții exterioare aparent nemotivate ale conceptului analizat în obiecte, ca și în toate interpretările enumerate fantastic în formă, vedem încercări inepte de a surprinde în imagini tangibile un sentiment vag de "spirală" într-o nouă calitate de repetare a trăsăturilor și caracteristicilor fenomenelor în funcție de măsura mișcării evolutive și a dezvoltării saltului din generație în generație (trecerea efectivă de la sine la propriul soi), de la gen la gen, de la specie la specie Și astfel de repetiții crescânde, de la cea mai mică particulă la întreg, pe care le-am observat mai sus în legile structurale ale dezvoltării naturale după formulele spiralei logaritmice și ale secțiunii de aur "Necazul" tuturor acestor reprezentări - și baza curiozității lor pentru noi - constă, desigur, în faptul că toate încearcă să prezinte un principiu dinamic, o regularitate, obiectiv și pictural În același timp, regularitatea este luată nu ca un principiu structural al construcțiilor lor (care în acest caz chiar dobândesc eficiența reală corespunzătoare - pe care această lucrare [spune] în multe privințe), ci ca conținut al reprezentării subiectului Acest lucru a fost deosebit de clar [văzut] pe principiul "pierderii pe sine", prezentat obiectiv prin falange cangur Astfel, prin construcția comică operează aceeași universalitate de bază a regularității, care se află sub construcții serioase (în special, sub cele patetice, unde * Referirea la conținutul de animale din același termen nu contrazice deloc acest lucru Dimpotrivă, să nu uităm că cea mai primară formă de subjugare față de sine se realizează astfel în rândul oamenilor în zorii formării societății umane - în stadiul căsătoriei în pereche - unde, în același timp, primar înrobirea este introdusă prin acest act După cum se știe, Marx și Engels văd acesta ca începutul înrobirii unei femei de către un bărbat, pe care ei îl consideră a fi "sămânța" principiilor ulterioare de exploatare ale societății de clasă (vezi Originea familiei, proprietate privată) și Statul]) (Notă de S M Eisenstein) prezentate și acționează în cea mai completă și purificată formă), aceasta asigură eficiența construcției în sine "Accentul" comic pus pe ele pune ciocnirea unui astfel de concept timpuriu învechit față în față cu

conceptul modern, care l-a depășit deja pe primul, asociat cu un sistem de idei anterior, depășit și de stadiul actual de dezvoltare a conștiinței Un efect comic se obține întotdeauna la compararea (coliziune, din care se produce o explozie) reprezentări corespunzătoare unor niveluri diferite, când în situația corespunzătoare acestea sunt prezentate ca egale sau echivalente Este interesant că cel mai progresist nu râde neapărat, dar cu atât mai înapoiat se dovedește a fi într-o poziție comică, [de exemplu] - romantismul cavaleresc al lui Don Quijote, "vindecat" dincolo de limitele epocii sale A trebuit să văd asta pentru mine când, într-o zonă foarte îndepărtată a Mexicului, am fost brusc ridiculizat când am menționat odată etajul al doilea al unui bloc de apartamente Sicanii Mek- din zonă - care nu văzuseră niciodată clădiri cu două etaje - au râs sincer, pentru că, după ideile lor, "oamenii nu trăiesc deasupra oamenilor" Pe de altă parte, este dificil de a numi cel puțin o idee, concept sau invenție inovatoare care nu numai că nu ar fi supusă scepticismului, dar ar evita ridicolul Fie că este vorba despre orchestrația lui Wagner, "excentricii" pretind că oamenii pot zbura prin aer sau despre primele descoperiri ale lui Curie sau Pasteur (Rectorul uneia dintre universitățile din Cambridge, J J Thomson, mi-a spus el însuși în cum, în tinerețea sa, un comitet de experți al Biroului Britanic de Război, din care era membru, s-a amuzat verificând afirmațiile unui excentric asemănător că s-ar scufunda pe fundul unui iaz într-o barcă înfundată și s-ar înota înapoi în sus Desigur, nu a ieșit nicăieri în sus: a rămas blocat în noroi, iar inventatorul "nefericit" a trebuit să fie scos de cârlige Și aceasta este doar o viață umană incompletă distanță de două abatoare mondiale care au izbucnit cu cele mai înverșunate războaie submarine!) În plus, nu este dăunător să ne amintim că și efectul comic se descarcă și explodează cu o explozie Lasă o explozie de râs Dar explozia - saltul de la o dimensiune la alta - este și ea în centrul acesteia [ ] Fără a intra acum în cele mai esențiale în această chestiune, problema diferenței fundamentale de compoziție în vizibilitate externă asemănătoare între construcții patetice și comice (aceasta este o problemă a unei lucrări separate), vom sublinia doar apropierea uimitoare (identitatea!) a metodei de construire a uneia și a celeilalte Pentru a face acest lucru, să dăm câteva exemple în care "formula cangur", luată nu literalmente la figurat, ci ca principiu structural, este folosită în interesul unor efecte complet diferite - patetice Una dintre cele mai exaltate ca concept și compoziție de picturi pe tema Madonei este în lumea artei "Sf "Anna, mama lui Dumnezeu și pruncul Iisus, împreună cu Sf Ioan" Leonardo da Vinci I Există o părere că această imagine, care nu este deloc obișnuită atât ca subiect, cât și ca grupare, își datorează surprinderea datelor pur biografice despre copilăria lui Leonardo da Vinci, care reflectau originalitatea lor în ea Se crede că grupul prezentat în acest fel poartă o amprentă figurativă a acelor condiții speciale de familie în care a crescut copilul lui Leonardo I Indiferent dacă aceasta este sau nu geneza originii acestei compoziții deosebite, dar într-un fel sau altul, rezultatul este un grup de trei figuri, fiecare crescând din pântecele celei anterioare și, în plus, ele sunt, de asemenea, plasate în astfel de un mod în care fiecare dintre cele ulterioare, parcă, iese din precedentul "Jocul" personajelor este motivat de faptul că pruncul Iisus se întinde de pe genunchii mamei spre băiatul Ioan, iar mama, încercând să nu-l lase din mâini, se repezi înainte de la genunchii Sf Anna, pe care este așezată Pur fizic, avem aici trei figuri - reprezentanți a trei generații -

dintre care fiecare iese din îmbrățișare - [din] pântece [Schop] (în germană, Schop înseamnă și "pe mâini" π "sân" în sensul literal) sensul "pântecului") cel mai mare și, parcă, îl continuă (cel mai mare) afară Este interesant de remarcat faptul că, dacă comparăm pictura finită cu cartonul magnific păstrat cu aceasta, distincția acestei dinamici a fost atinsă numai în creația finalizată Acest gând apare chiar și în titlul prin care această imagine este cunoscută de criticii de artă germani: "Heilige Anna Selb-dritt" - ceva de genul "sam-three" al nostru rusesc Este interesant că o astfel de denumire, care în limba rusă nu este aplicabilă mostrelor de artă, își păstrează aplicarea atunci când cineva are de-a face cu reproducerea pură a sinelui în generația următoare, de exemplu, în agricultură, unde identitatea descendentului este în special subliniat în raport cu strămoșul care a dat bobul: "are șase", "are opt" în decuplarea randamentului boabelor! Diferența aici, desigur, este că germanul "Selbdritt" de aici nu este [după] principiul urechii, adică radial, în trepte - în tandem - nu "unu la trei", ci "unu - până la altul - la al treilea " Astfel, tabloul lui Leonardo, așa cum spune, poartă o imagine neobișnuit de dinamică a creșterii: Sfânta Ana, așa cum spune, crește necontrolat, continuându-se prin Fecioara Maria și mai departe, într-o altă generație [ ] Și, de obicei, doar acea imagine "atinge" imaginația, care se bazează - în structura căreia - este oricare dintre legile naturale profunde, care este întruchiparea unui proces natural foarte profund într-un obiect Am văzut deja această împrejurare în acțiune - atât în construcții extatice, cât și în construcții comice, necesitând doar o anumită corecție compozițională pentru efectul lor [ ] Acestea sunt trăsăturile ideilor "figurative" despre creștere, legătura dintre generații, trecerea generațiilor una în alta Ca orice "imagini", va suna întotdeauna "naiv" pentru condiția unei prezentări științifice - ca și aici [ ] Totuși [ ] - se poate aprinde cu adevărat patos tragic atunci când cade pe orbita inspirației creatoare a unui poet adevărat [ ] Nu vreau să spun absolut, relatând tot ce s-a spus mai sus, că construcția extatică într-o operă de artă este construită după formula de fisiune a nucleului atomic al uraniului sau că se construiește un proiectil de rachetă conform] "imaginea și asemănarea" unui poem patetic! Ar fi stupid și amuzant Dar mă abțin și cu încăpățânare să consider aceste fenomene "analoage" între ele sau "semănându-le" prin similitudine Ce vreau să spun? Faptul că în aceste zone atât de îndepărtate una de cealaltă - fiecare în felul său - aceleași legi operează în acele momente când în fiecare dintre aceste zone este necesar ca fenomene extreme (nici măcar limitative, dar transcendentale) să apară: fenomene cele mai înalte - disponibile până acum - manifestări ale conținutului acestor zone Legea structurii unor astfel de procese - baza formei lor - va fi aceeași în aceste cazuri Eficacitatea rezultatelor în normele fiecărei zone este egală cu "depășirea" acestor norme și a zonelor în sine Procesele în sine - după aceeași formulă de ex-stază - "din sine" Iar această formulă nu este altceva decât momentul (instant) al realizării regularității dialectice a trecerii cantității în calitate Capacitatea de a forța procesul să se miște conform "prescripției" acestui tipar, să aibă loc instantaneu în el, va asigura în egală măsură arată efectul limitativ (până în prezent) al manifestării fizice posibile a puterii explozive - în bomba atomică - precum și efectul limitativ al stării fizice imaginabile psihologic a unei persoane - strângerea extatică a unei persoane cu puterea patosului Domeniile de aplicare sunt diferite Dar gradele sunt aceleași Natura efectelor obținute este diferită Dar "formulele" care

stau la baza acestor cele mai înalte niveluri de manifestare sunt aceleași, indiferent de regiunile în sine Căci ele se bazează pe regularitatea fundamentală a naturii și pe puterea rezultatelor acelor procese care, prin reproducere, sunt atașate puterii naturii [Acesta] este, parcă, un alt [un] aspect nou al imaginii înțelepte a strămoșilor despre Anteeu, dobândind o irezistibilă invincibilitate printr-o comuniune strânsă cu izvorul tuturor forțelor - după vechii - față de Pământ În opinia noastră - la esența legilor mișcării și a formării universului III Încă o dată DESPRE STRUCTURA LUCRURILOR Într-o carte despre regie pe care o scriu de mulți, mulți ani , între diverse alte probleme, trebuie să subliniez un fapt curios Și anume modul în care poziția dialectică generală despre unitatea contrariilor își găsește aplicarea în domeniul compoziției Ea își găsește expresia în împrejurarea că, în orice condiții de compoziție date, atât soluția directă, cât și opusul său direct sunt la fel de adevărate și impresionante Acest fenomen are loc în chiar tezaurul manifestărilor expresive umane - în însăși natura Așa că, de exemplu, într-un moment de groază, o persoană nu numai că se retrage de ceea ce îi inspiră groază, dar la fel de des, parcă vrăjită, întinde mâna și se apropie de cel care a insuflat această groază Deci "trage" spre sine marginea stâncii Așa că "trage" criminalul la locul crimei, în loc să se îndepărteze grăbit de el etc , etc Într-o compoziție care își extrage experiența din materialul realității, aceste împrejurări pot fi depistate imediat chiar și în cele mai banale exemple Dacă, de exemplu, se decide ca un anumit moment al rolului să fie petrecut pe un strigăt înnebunit, atunci se poate spune cu încredere că o șoaptă abia audibilă va avea la fel de mult efect în acest loc Dacă furia se rezolvă la mișcare maximă, atunci imobilitatea completă "pietrificată" nu va fi mai puțin impresionantă Dacă Lear este puternic în furtuna care îi înconjoară nebunia, atunci decizia opusă nu va fi mai puțin puternică - nebunia înconjurată de pacea completă a "naturii indiferente" Dintre cele două opuse, unul este de obicei mai "comercial" și mai familiar Și de aceea este primul lucru care îmi vine în minte Al doilea acționează mai neașteptat și mai ascuțit, aducând cu el prospețimea neobișnuitului Să ne amintim, de exemplu, efectul amețitor al muzicii jazz sincopate negre, unde principiul impactului, comun tuturor muzicii, se rezolvă în sens invers modului în care este obișnuită urechea europeană "Regele jazzului", Paul Whiteman scrie în autobiografia sa: " jazz-ul este un mod de a vorbi despre lucruri vechi cu un ritm nou care le face să sune noi Prima bataie dintr-o masura, care se accentueaza in conditii normale, este deplasata aici, iar a doua, a treia si chiar a patra sunt accentuate Acest lucru poate fi ușor ilustrat în orice piesă muzicală familiară Luați de exemplu "Acasă, notă dulce" Iată forma sa originală: Acum hai să reluăm acest pasaj Vals de jazz: etc * Este interesant de observat că mai târziu, când jazzul și foxtrotul deveneau deja forma obișnuită, au existat cazuri de invers "jazzing" de melodii Un astfel de caz are loc în excelentul film "Going that way" ("Follow me") cu Bing Crosby în rolul principal al unui predicator (primul premiu al Academiei de la Hollywood în) "Aici "păcătosul" joacă rolul unei vulpi seducătoare pentru tânărul predicator Predicatorul deplânge că astfel * "Jazz" de Paul AVhiteman, New York, , p (Notă de S M Eizenshtein) o melodie frumoasă se cântă într-o formă atât de nedemnă, când în esență este rugătoare Se așează la instrument și transformă vulpea într-un laitmotiv de rugăciune pe tot parcursul filmului Aici, de interes deosebit este faptul că în acest caz "revoluția" formei este cauzată și condiționată de o premisă ideologică cu adevărat tangibilă - tendința

religioasă generală a esenței filmului în sine Interesant este și faptul că însăși "ocolirea" se aplică cu o atitudine complet conștientă față de "patetizare", iar acest lucru, de altfel, se reușește cu brio! Cât despre jazz-ul în sine, acesta a câștigat popularitate foarte repede; totuși, de foarte multe ori introducerea unei astfel de opoziții "neobișnuite" este o chestiune foarte, foarte dificilă Cât de rău, de exemplu, Dumas père atacă Théâtre Français, tocmai pentru că acest teatru este complet incapabil să înțeleagă poezia imobilității ("La poésie de l'immobilité") Iar goth Dumas père oferă unul dintre cele mai elocvente exemple ale eficienței deciziilor directe și inverse în compoziția actoriei Un exemplu în acest sens este înregistrat în încântătoarele sale "Memorii" ("Souvenirs dramatiques et littéraires") Noua piesă a lui Dumas "Antony" urma să fie interpretată de celebra Mademoiselle Mars Dumas nu s-a înțeles nici cu ea, nici cu teatrul, care nu înțelegea drama, iar în mijlocul repetițiilor și-a luat piesa A transferat piesa într-un alt teatru, unde rolul lui Adele urma să fie interpretat de o altă celebritate - tânăra Mademoiselle Dorval " Rolul a fost genial cu ea A fost chinuită de un singur loc în rol, pe care nu l-a putut găsi în niciun fel - Dar eu sunt mort! ("Mais je suis perdue moi!") - a trebuit să exclame, aflând despre sosirea soțului ei, pe care îl înșală cu Anthony Nu reuși să pronunțe în niciun fel această frază Și, în același timp, simțea că, spuse cu adevărat, aceste cuvinte vor face o impresie enormă Și deodată părea să se aprindă asupra ei Ești aici, autorul meu? întrebă Opa, apropiindu-se de rampă pentru a privi în orchestră "Da Ce se întâmplă?" Am raspuns - Cum a spus mademoiselle Mars cuvintele: "Dar am murit"? - S-a așezat și a sărit cu aceste cuvinte "Așadar", a spus Dorval, întorcându-se la locul ei, "voi sta și cu aceste cuvinte mă voi așeza " În mijlocul succesului premierei, partenerul ei Bocage uită să întoarcă scaunul corespunzător pentru această scenă Dar Dorval, cuprins de pasiune, nu ia în considerare acest lucru " În loc să cadă pe pernele scaunului, ea a căzut pe braț, și cu un asemenea strigăt de disperare, în care a răsunat atâta durere de suflet rănit, sfâșiat și frânt, încât toată sala a sărit din sus locuri" Soluția "inversă" s-a justificat nu mai puțin puternic decât cea "directă" Desigur, o construcție pur mecanică a opoziției, care nu se dezvoltă dintr-un sentiment autentic de opoziție în interiorul fenomenului însuși sau, mai precis, nu se dezvoltă dintr-o posibilă contradicție în cadrul însuși relației cu fenomenul, nu va fi niciodată suficient de convingător Va rămâne un joc superficial de contraste în raport cu general acceptat și în niciun caz nu se ridică la întruchiparea unei singure teme, prezentate în cel mai puțin familiar dintre două contrarii la fel de posibile și justificate La urma urmei, construcția "formală" la prima vedere "din opus" în ceea ce a făcut Mademoiselle Dorval este doar aparentă În esență, ar fi posibil să folosim acest mic exemplu unic de două interpretări ale aceleiași mișcări pentru a dezvălui întreaga luptă a contradicțiilor dintre cele două stiluri de a juca pe scenă, lupta dintre rămășițele clasicismului și romantismul care le-a măturat departe, o luptă care a reflectat procesele sociale complexe de la începutul secolului al XIX-lea Opusul deciziilor din exemplul nostru este doar o reflectare a opusului tradițiilor cu care a plecat actrița "clasică" Mademoiselle Mars și cu care a intrat actrița "romantică" Mademoiselle Dorval Este ușor de calculat "aritmetic" a treia soluție, care, în ciuda tuturor surprizelor, se poate dovedi a fi simultan opusă ambelor soluții anterioare Să joci această scenă nu pe un leagăn de mișcare (în sus sau în jos - nu contează), ci pe o mișcare reținută sau pe o intonație pură

Dar și în acest caz, sub această "aritmetică" se află cel mai complex proces social, reflectat în stilul de actorie, despre care și-au scris unele dintre primele figuri ale unui asemenea teatru nou " Suferința trebuie exprimată așa cum se exprimă în viață, adică nu cu picioarele sau cu mâinile, ci cu un ton, o privire; nu cu gesturi, ci cu har "(Scrisori de la A P Cehov către O L Knpp-per) * * A P Cehov, Lucrări adunate în volume, vol , Moscova, Goslitizdat, , p - Scrisoare din ianuarie de la Yalta Nu este de mirare că ceea ce pentru noi acum sunt posibile variante particulare ale soluțiilor individuale de scenă au fost cândva tipul singurelor rezoluții stilistic tipice posibile Permisiuni, la care artiștii au venit printr-o luptă grea care a însoțit dezvoltarea unei noi ideologii artistice Deloc surprinzător Suntem moștenitorii întregului stoc incredibil al trecutului culturii umane Arta noastră, în nuanțele ei, în trăsăturile ei stilistice, în genurile sale și pur și simplu în trăsăturile ei individuale, include experiența a ceea ce, pentru stadiul pre-sintetic al istoriei artei, a fost semnul principal pentru epoci întregi, pentru stiluri întregi , pentru etape întregi de ideologie artistică Iar ceea ce s-a făurit cândva în artă pe capetele de pod ale stilurilor în schimbare este acum un mijloc pentru variații și nuanțe în cadrul stilului nostru unic de realism socialist, care, pe lângă tot ceea ce poartă în sine nou și fără precedent, poate în varietatea sa lucrări private - să lupte cu orice nuanță a ceea ce a fost odată forțat și sortit să fie singura culoare exhaustivă posibilă Totuși, condiția de valabilitate internă a alegerii cutare sau cutare nuanță, cutare sau cutare opoziție în cadrul acesteia rămâne în vigoare până astăzi De asemenea, înlocuirea unuia cu celălalt La fel, exemplul Mademoiselle Mars și Mademoiselle Dorval are succes, și nu numai în condițiile unei schimbări istorice și a unei schimbări de stiluri Multe astfel de cazuri ar putea fi citate În același timp, exemple similare nici nu vor trebui să meargă atât de departe Poate cel mai notabil caz care a găsit un răspuns destul de mare a fost cazul care a avut loc pe propriul nostru ecran sovietic Acesta este cazul trăsăturilor stilistice ale filmelor "Strike" și totodată "Battleship" După cum îmi amintesc acum, perioada în care a fost conceput stilistic ciclul "La dictatură", din care s-a realizat doar primul film Chiar îmi amintesc unde s-a spus Locul era un cot în peretele Mănăstirii Strastnoy, acum demolată Pe lângă el era calea de la odată tunătoare "Kino Malaya Dmitrovka, ", renumită pentru "punerea în scenă" a celor mai amețitoare filme ale producției americane Aici au avut loc Robin Hood și Hoțul din Bagdad, Umbra cenușie și Casa urii Cum să-i depășim pe acești "giganți" industriei cinematografice americane în faza primilor pași tentativi ai propriei noastre cinematografii? Cum să-și facă tânărul cinema să-și sune vocea prin vuietul haotic al producției americane-europene, care deține toate complexitățile artizanale și producției? Există comploturi care sunt capabile să depășească comploturile americane în claritatea lor? Unde se pot găsi "stele" autohtone capabile să eclipseze "constelațiile" luminilor cinematografice americane și europene cu radiațiile lor? Unde se găsește un asemenea erou care, cu individualitatea sa, ar putea pune imediat pe omoplați luminarii cinematografului burghez Sarcina nu a fost doar de a face o imagine bună Sarcina a fost și în acest domeniu - în zona culturii - să dea o lovitură burgheziei, să i se opună atât cu cultura, cât și cu arta Fă-o să asculte și să respecte ceea ce vine din tânăra țară a sovieticilor, misterioasă și necunoscută Europei și Americii acelor ani Furia de douăzeci și șase de ani și-a imaginat toate acestea ca pe un fel de sarcină prometeică Iar soluția a venit și

a apărut aproape "matematică" Intriga este mai clară decât cea americană Dar dacă abandonăm comploturile cu totul? "Stele" le depășesc pe cele american-europene Și dacă faci ceva nemaiauzit pentru vremea aceea - un film fără "stele"? Individualitatea este mai semnificativă decât individualitatea personajelor de film convenționale Dar dacă abandonăm o singură individualitate în general și construim pe una complet diferită? Ce se întâmplă dacă facem "totul invers": eliminăm complotul, aruncăm "stelele" și mutam masa în centrul dramei ca "persoană dramatică" principală, însăși masa împotriva căreia era obișnuit actori să joace Astfel, printr-un curs formal aproape invers al deciziei "din opus", s-au formulat acele trăsături stilistice ale cinematografiei noastre, care timp de un număr de ani au stat la baza determinării originalității aspectului său Desigur, ar fi naiv să credem că o astfel de "matematică" ar putea da naștere la ceea ce era caracteristic timpului său și complet expresiv Emanciparea conștiinței din întregul sistem de idei care sunt asociate cu sistemul burghez O lume nouă s-a deschis odată cu intrarea victorioasă a unei noi clase în arena istoriei lumii Octombrie victorios și a intrat victorios în ideologia proletariatului învingător Acestea sunt premisele de la care s-au auzit posibilitățile unui nou discurs în cultură și arte Și așa cum ideologiile acestor două clase sunt opuse și se exclud reciproc, trăsăturile stilistice despre care au vorbit aceste clase în artă în momentul celei mai puternice ciocniri nu puteau să nu se dovedească opuse Este imposibil să găsești și să detectezi rădăcini interioare mai profunde pentru soluții aparent pur și simplu "formal" opuse Dar fenomenul în sine este în general mult mai răspândit decât le poate părea celor cărora le place să deseneze imagini imaginare despre cum ar trebui să fie create lucrările, în loc să observe cum sunt create de fapt Adevărat, mulți autori încearcă să descrie și istoria creației anumitor lucrări, încadrându-le în niște formule canonice Prea puțin se scrie sincer și sincer despre modul în care au fost concepute și realizate lucrurile Detaliile anecdotice, surprizele sau accidentele aparente nu înlătură în niciun caz cunoscutele legi de bază ale apariției lucrărilor Dar aceste detalii autentice ale biografiilor creative dau o tangibilitate vie a procesului creativ, și nu o schemă abstractă abstractă, mai puțin în consonanță cu un proces atât de plin de sânge precum creativitatea * Iată un alt exemplu al aceleiași pagini creative sincere autobiografie, foarte apropiată de ceea ce am citat mai sus: "În același sezon, am pus "Prețul vieții" La Moscova, pentru performanța în beneficiul lui Lensky, la Sankt Petersburg pentru performanța în beneficiul Savinei Și ici și colo, succesul a fost determinat încă de la primul act și s-a transformat într-o ovație Prețul vieții, problema sinuciderii, sinuciderea dublă - este firesc să presupunem că autorul a luat foc cu această uriașă problemă morală, că a fost capturat de fenomenul sinuciderilor în masă și așa mai departe și așa mai departe De fapt, nu a fost deloc așa Autorul a stat vara în satul său și și-a spus că acum trebuie să scrie o piesă Din diverse motive cotidiene este necesar Ce joacă, încă nu se cunoștea pe sine; Mai trebuia să caut o temă Și apoi într-o zi și-a pus această întrebare: dramele moderne se termină de obicei cu sinucidere, dar dacă o iau și încep cu sinuciderea? Piesa începe cu o sinucidere - nu este amuzant? Și apoi, cumva, autorul și-a propus următoarea sarcină: dramaturgii scriu întotdeauna în așa fel încât actul al treilea să fie cel mai combativ, spectaculos o scenă mare a ansamblului Și dacă actul cel mai important este construit pe un duet? Da, astfel încât întregul act a fost efectuat, să spunem, de Yermolov și Lensky, și astfel încât

interesul să fie incitant Și chiar și atunci când complotul sosise deja, sinuciderea era încă doar un imbold pentru situații dramatice Îmi amintesc că deja fuseseră schițate două acte, dar autorul încă nu s-a gândit la esența morală a "valorii vieții"; în timp ce această întrebare în sine eoe nu s-a ridicat deasupra imaginilor, scenelor, fragmentelor de observații ale modului în care ceața se ridică peste mlaștină, groși și tufișuri Premiul Griboedov pentru cea mai bună piesă a sezonului a fost acordat pentru Prețul vieții (Vl I Nemirovici-Danchenko, Din trecut, [Academia,], pp -) Aici, în concluzie, aș dori să mai dau un exemplu de construcție din opus, ca mijloc de a trece pur și simplu pentru original Acesta este un termen care ar fi bine de pus în circulație Termenul "loc comun invers" " Cumva conversația s-a îndreptat către Dostoievski După cum știți, lui Turgheniev nu-i plăcea pe Dostoievski Din câte îmi amintesc, a spus despre el: Știți ce este locul comun invers? Când o persoană este îndrăgostită, inima îi bate, când este supărată, se înroșește etc Toate acestea sunt locuri comune Dar Dostoievski face contrariul De exemplu, un bărbat a întâlnit un leu Ce va face? În mod natural, va deveni palid și va încerca să fugă sau să se ascundă În orice poveste simplă, în Jules Verne, de exemplu, așa se va spune Dar Dostoievski ar spune contrariul Bărbatul s-a înroșit și a rămas acolo unde era Acesta va fi locul comun invers Este o modalitate ieftină de a trece drept un scriitor original " (S Tolstoi, Turgheniev în Yasnaya Polyana - "Vocea trecutului", , nr - , p) Nu mă angajez să argumentez sau să fiu de acord cu Turgheniev Dar știu că uneori în cinema, pentru a fi considerați originali, se recurge la această metodă anume Astfel, de exemplu, partea leului din "misteriozitatea" lui Marlene Dietrich este construită de Sternberg tocmai pe acest principiu al "locului comun invers" În astfel de tablouri precum, de exemplu, "Maroc", tot misterul figurii ei se bazează pe simplul truc că ea spune toate remarcile afirmative cu o intonație interogativă "Ai luat deja cina?" Și ca răspuns, un "Da-a " cu un semn de întrebare la sfârșit II, publicul își asumă imediat o legătură misterioasă cu o mulțime de motive misterioase Și există doar "locul său comun invers" Cu toate acestea, pe lângă astfel de exemple, cunoaștem și multe cazuri când "deciziile inverse" au fost luate pur "formal", adică fără necesitate internă sau fără justificare istorică pentru o astfel de revizuire, dar "contrar tradițiilor" prin toate mijloacele Așadar, în amintirea noastră, vechii spectatori de teatru, alături de exemple strălucite de revizuire fructuoasă a tradițiilor, punând uneori modele de rutină cu mușchi din cap până în picioare, există și exemple ale unui astfel de joc arbitrar nerezonabil în "revers ", fără nicio nevoie aparentă de acest lucru, care l-a transformat pe tradiționalul bătrân Osip într-un tânăr, în curând p M Eisenstein, vol conversația lui Bobcinsky și Dobchinsky în tirade lente și prelungite și un fel de volei de replici în timpul dansurilor din "Vai de înțelepciune" în replici care se rostogolesc de la un capăt la altul pe toată lungimea mesei, așezate pe toată lățimea rampei - pe toată lățimea scenei deschise Totuși, această punere în scenă a cinei de la Casa Famusov, inspirată probabil din asocierile cu Cina cea de taină a lui Leonardo da Vinci, avea, s-ar părea, un fel de rațiune de a fi - un fel de fundamentare La urma urmei, ici și colo, de la un capăt la altul al mesei, știri neașteptate se răsfrâng, cufundând în alarmă o comunitate de oameni și prieteni care au în mod pașnic cina * * * Astfel, în diferite cazuri, corectitudinea modelului compozițional pe care l-am observat se justifică în diferite moduri Nu vom intra în toate profunzimile care se află sub acest fenomen, dar vom încerca să-l

urmărim într-un alt domeniu de aplicare Pentru că regularitatea cu privire la corectitudinea soluției opuse, sub rezerva condițiilor de mai sus, este valabilă nu numai pentru anumite soluții De asemenea, se justifică pe întregul sistem de principii asociate unui anumit sistem compozițional Prin urmare, tabloul general pe care l-am trasat mai devreme asupra principiilor construcției patetice nu ar fi în întregime complet dacă nu am da un exemplu de tip opus de construcție, conducând, totuși, la un efect patetic de aceeași putere Patosul temei poate fi rezolvat și prin două opuse, pe care le au întotdeauna posibilitățile sistemului compozițional Am arătat un exemplu de mișcare directă în construcția patosului pe Potemkin Acolo am subliniat că principala trăsătură a unei compoziții patos este că pentru fiecare element al operei trebuie îndeplinită condiția "ieșirii din sine" și trecerea la o nouă calitate Am făcut observații asupra comportamentului uman în această stare " Cel așezat s-a ridicat În picioare a sărit în sus Imobil - susținut Tăcut - strigă Dim - a strălucit (ochii) Uscat - umezit (au ieșit lacrimi) ", etc Am scris despre discursul lui: " Neorganizat în cursul său obișnuit, ea, fiind patetică, capătă imediat o urmărire a unui ritm clar vizibil prozaic în formele sale, ea imediat începe să strălucească cu formele și transformările caracteristice poeziei "etc * În fine, pe "Scările Odesa" am analizat în detaliu această prevedere în raport cu compoziția Toate acestea au fost exemple de "mișcare directă" în construcția patosului Sistemul "invers", care dă un efect similar, îl vom dezvălui într-un alt exemplu Un astfel de exemplu ar fi un alt film de înalt patos social - "Chapaev", Patosul lui "Chapaev" este neîndoielnic și testat pe multe și multe milioane de spectatori surprinși de el Cu toate acestea, dacă cineva, după ce a citit prima jumătate a acestei lucrări, încearcă să aplice în mod direct datele cercetării lui Potemkin lui Chapaev, se va afla într-o poziție extrem de dificilă Formulele nu vor funcționa Și fie va trebui să ia formulele "în îndoială", fie să nege faptul că "Chapaev" este patetic Ambele vor greși Iar secretul aici este că "Chapaev" este construit după principiul celui de-al doilea opus, prin care iese la iveală principiul construcției patetice, care este același pentru ambele cazuri Pentru o lucrare atât de perfectă precum Chapaev, avem dreptul să ne așteptăm la o scenă "cheie" în interiorul obiectului însuși, în care una dintre condițiile tehnice și stilistice interne decisive va "pătrunde" cu siguranță în acțiune în sine, sau în dialogul însuși , sau în situația în sine Va fi cu siguranță cea mai memorabilă pentru film, cea mai "caracteristică" scenă sau frază pentru el Într-o astfel de scenă, va apărea cu siguranță cheia fundamentelor temei în sine, o cheie care, în același timp, se poate dovedi a fi cheia unei înțelegeri corecte a compoziției ca întruchipare a acestei teme În acest fel, Scările Odessei s-au justificat în Potemkin: cheag suprem de dramă din film, s-a dovedit și purtătorul unor mișcări compoziționale extrem de ascuțite care au făcut posibilă dezvăluirea "secretului" lor și aducerea lor la nivel dezvăluirea metodei în sine Cred că cel mai puțin dramatic episod va fi caracteristic "metodei" lui Chapaev, cu toată bogăția naturii dramatice a lucrurilor Acesta este, dincolo de orice dispută și îndoială, episodul "Unde să fie comandantul?" Căci tocmai acesta este episodul care a introdus ceva fundamental, stilistic și calitativ nou în practica cinematografiei noastre sovietice * Vezi acest volum, secțiunea "Despre structura lucrurilor", pp - La urma urmei, una dintre cele mai pretențioase trăsături ale lui "Chapaev" a fost că aici eroul nu a fost ridicat pe un piedestal Că aici eroul nu este arătat izolat de mediul uman, nu stă deasupra altor oameni, nu

sărind înaintea altor oameni Aici eroului i se arată carne și sânge din clasa sa; inauntru; cu el; nu numai conducând, ci și ascultând - un adevărat erou popular Cât de "extatică" ar fi imaginea unui soldat, care are un loc în rânduri și care, ca un erou, a tras înainte Așa cum "extatic" este imaginea eroului, care se află "după rang" în fața rândurilor, când i se arată în interiorul rândurilor, carne din carnea lor și a celor ca el Când eroul este prezentat în așa fel încât să simți că el suntem noi; că el este fiecare dintre noi, privați; că el este "tu și eu" Acest lucru nu a realizat reducerea eroului, nici nivelarea lui Aceasta arată că rândurile care l-au născut sunt la același nivel cu eroul Prin aceasta, toți oamenii care l-au născut sunt ridicați la nivelul unui erou Există o scenă remarcabilă în Napoleon de Abel Hans Napoleon - deși până acum doar generalul Bonaparte, dar încă deja Napoleon El trece în revistă trupele după o victorie în Italia În primul rând de trupe se află un soldat, un fost prieten al lui Napoleon (este bine interpretat de artistul Colin) El se laudă printre vecini cu apropierea lui de Napoleon O poate dovedi: va încălca disciplina, va face un pas înainte din rânduri și nu va primi nimic pentru asta El face acest pas înainte Bonaparte se apropie pe un cal în galop Bonaparte îl vede pe intrus Calul se oprește mort Bonaparte îl recunoaște pe intrus Pauză moartă Comandă scurtă ascuțită Și întreaga linie de soldați face un pas înainte Cruțând mândria prietenului său, Bonaparte nu l-a forțat să facă un pas înapoi în rânduri, ci a ordonat rândurilor să facă un pas înainte - spre el Calul se întoarce brusc Napoleon merge mai departe Colin leșină în brațele vecinilor săi Iar interpretarea care îl face pe Chapaev să treacă în spate, să se readuce la egalitate cu ceilalți, este, în esență, un pas prin care îi face pe toți să sune în cheia aceluiași eroism cu el Căci în Chapaev nu există nicio diviziune între comandant și soldat Există unitate în ea, care poate exista doar în armata socialismului victorios * * * Am găsit scena cheie a dramei nu în scena dramatică Iar faptul că ceea ce este caracteristic dramei despre Chapaev nu cade într-o situație dramatică în acțiune este deja profund remarcabil în sine din punctul de vedere al presupunerilor pe care le-am făcut despre soluția "inversă" a patosului în acest sens film Să aruncăm o privire mai atentă asupra acestei circumstanțe Pentru a face acest lucru, aruncați o privire asupra episodului în sine Disputa este despre locul unde ar trebui să fie comandantul Toată lumea este de acord că locul comandantului este în față, cu sabia dezvelită Și una din înțelepciunea militară a lui Chapaev spune că nu este întotdeauna așa, că există un caz când comandantul trebuie să fie în urmă, pentru a putea, totuși, să iasă din nou înainte până când inamicul este urmărit Aceasta este o lecție de dialectica luptei Iar pentru cercetătorii patos care ar dori să extindă mecanic propozițiile despre patos în modul în care sunt dezvăluite asupra lui Potemkin și a lui Chapaev, filmul însuși Chapaev ar putea oferi aceeași lecție despre dialectica compoziției În anumite condiții ale unei imagini detaliate a bătăliei, comandantul, care ar trebui să fie în față, ar trebui să fie în spate Și aceste două opuse ale locației sale, pătrunzând reciproc în acțiunile sale, se adună în egală măsură în unitate - în comportamentul perfect al comandantului în luptă Exact în același mod, în anumite condiții ale conținutului intern al temei, structura patosului nu ar trebui, de asemenea, să "se grăbească înainte cu o sabie dezvelită", ci "să se plaseze în spate", adică să nu treacă prin opusul, dezvăluit în cazul lui Potemkin, dar prin inversul opus În același timp, amândoi, pătrunzând unul în celălalt, se contopesc în unitatea acelei metode generale de alcătuire patetică, pe

care am relevat-o în partea anterioară a lucrării și care rămâne adevărată indiferent care dintre cele două posibile opuse structura patetică a acestui lucru sau acel lucru se mișcă Într-adevăr, la locul potrivit, am dat anterior exemple de comportament al unei persoane în extaz, o persoană cuprinsă de patos Am vorbit despre ochi care erau plini de lacrimi Am vorbit despre tăcerea care a izbucnit în țipete Am vorbit despre imobilitate care s-a transformat în aplauze Am vorbit despre proză familiară, care s-a transformat brusc în poezie Dar imaginea inversă a acestor fenomene nu ar corespunde aceleiași formule de "ieșire din sine"? Ochi umezi, uscați brusc Paroxism de țipete, brusc tăcuți Aplauze, oprite brusc Destul de potrivit discurs poetic sublim, a sunat brusc proză colocvială familiară Nu cumva, în felul său, a fost la vremea ei efectul neașteptat al unui nume de femeie rusă pe paginile unui roman, obișnuit cu Eloise, Clarissa, Alina, Polina și Selin: Numele surorii ei era Tatyana Pentru prima dată cu un astfel de nume Vom consacra în mod arbitrar paginile fragede ale unui roman Nu există nicio analogie reală aici, desigur Vorbim aici despre lucruri complet diferite din punct de vedere istoric În legătură cu exemplele înalte de filme patetice de primul tip, nu se poate spune că cinematografia noastră a acționat ca mama Tatyanei: Ea a sunat-o pe Polina Praskovya Și ea a vorbit cu o voce cântătoare Ar fi la fel de greșit și insultător pentru cinematograful nostru ca să spunem că odată cu apariția lui "Chapaev" cinematografia noastră a început să sune Rechinul bătrân Selina Totuși, dacă scoatem ironicul "Selina" din limbajul poetic al kipo-ului nostru și umilitorul "Akul-ka" din proza lui înaltă, atunci ne vom apropia de ceea ce s-a întâmplat la Chapaev Într-adevăr, în "Chapaev" ceea ce se obișnuiește să se vorbească sub formă de imn, vorbire înălțată, vers, a fost spus în vorbire colocvială simplă Eroismul complotului în sine, parcă "în sine" sună deja ca un timpan; dar compoziția forțează prezentarea acestei intrigi din formele complet naturale și adecvate de "scriere sublimă" pentru ca el să fie aruncat în mod constant într-o nouă calitate neașteptată pentru el - în sistemul de proză cotidian Engels a popularizat memoria domnului Jourdain amintind tuturor că nu știa că vorbește în proză Despre complotul lui "Chapaev" s-ar putea spune că el, fără să știe, "din fire" vorbește în versuri Un vers pentru o astfel de complot agitat intern este la fel de evident și obișnuit ca structura prozaică a vorbirii pentru o persoană neexcitată Iar trecerea de la exaltația naturală așteptată a stilului la prozaicitatea deliberată este exact același salt de la calitate la calitate ca saltul prozei colocviale în vorbirea măsurată - pentru cazul opus Stilul patos al lui Octombrie victorioasă a fost reflectat în structura compozițională a lui Potemkin Stilul patos al lui Octombrie victorioasă a fost reflectat în structura compozițională a lui Chapaev Dar cât de uniți în metoda victoriei bolșevismului înainte de octombrie și după, metodele de construire a patosului lui "Potemkin" și "Chapaev" sunt de asemenea aceleași * * * Aproape am epuizat materialul care ne interesează, totuși, după cum se spune, mai sunt "rămâne de remarcat" Rămâne de remarcat împrejurarea că și Chapaev a făcut "practic" în a doua "maniere" patetică, la trei puncte foarte importante își rezolvă problemele într-o mișcare jalnică directă Acesta este un atac al Kappeleviților Aceasta este scena în care Chapaev este împușcat în pod Și asta e explozia de la sfârșitul filmului Construite după prima metodă, ele se dovedesc a fi acele locuri care, din punct de vedere compozițional, răsună direct la Potemkin, deși nu peste tot observă severitatea scrierii patetice în aceeași măsură în care are loc în Battleship Cu toate acestea, în

aceste trei puncte, ceva complet diferit este interesant: însuși faptul săririi literei principale de patos caracteristică întregului film în litera opusă este interesant Adică, există un salt de la un opus la altul în cadrul însăși metoda de scriere patetică care elimină aceste contrarii Acesta este, probabil, al doilea lucru pe care "Chapaev" poate îmbogăți experiența scrisului patos și mostrele sale disponibile Totul luat împreună sugerează că metoda compoziției patetice, așa cum am dezvăluit-o mai sus, este unită în contrariile ei și la fel de adevărată, indiferent de opusul, nu ne-am adânci în dezvoltarea acestei metode unice Cu toate acestea, trebuie însă reamintit cu fermitate încă o dată că opoziția aleasă nu este arbitrariul autorului Este întotdeauna condiționată istoric, dictată de epocă, de moment Odată am fost foarte insultat pentru că am împărțit primii cincisprezece ani ai cinematografiei sovietice în trei "planuri stilistice pe cinci ani" care se presupune că aveau propriile lor trăsături și fizionomii foarte diferite unele de altele Dacă am dreptate sau greșit, va fi decis, desigur, de o dezvoltare detaliată a istoriei cinematografiei noastre Dar unitatea principiilor stilistice în grupuri întregi de filme care au fost "conducătoare" pentru o anumită perioadă este acum fără îndoială și evidentă Este cazul, în special, cu semnele de tempo ale scrisului pretențios, pe care le-am examinat acum în două articole Strike, Potemkin, Mother, Arsenal etc , sunt filme de primul tip de patos "Chapaev", o trilogie despre Maxim, "Deputat al Mării Baltice" sunt exemple vii ale unei alte compoziții patetice opuse În același timp, este interesant de observat în ce măsură anumite filme sunt puternic asociate cu una sau alta metodă de scriere Astfel, de exemplu, frumosul "deputat al Balticii", de îndată ce încearcă să depășească limitele modului său caracteristic de a scrie patetică, se dovedește imediat a fi neputincios din punct de vedere compozițional Astfel, finalul filmului - plecarea pe front - de nerezolvat prin "a doua metodă" se dovedește a fi incomparabil mai jos decât restul filmului Același lucru poate fi găsit la "Suntem din Kronstadt" Aici, același lucru s-a întâmplat și cu scena de asalt amfibie frumos scenariată, care nu a reușit să se ridice la puterea patetică necesară a compoziției "primul fel" Cu toate acestea, despre acest tablou în ansamblu, aș vrea să spun, poate în mod paradoxal, că, conform scenariului, se alătură fără îndoială prima metodă, în timp ce în ceea ce privește simpatiile regizorului este, fără îndoială, mai aproape de a doua În legătură cu toate aceste considerații, este extrem de curios de observat că a patra perioadă de cinci ani a cinematografiei noastre (-), la sfârșitul căreia a dat exemple înalte de scriere patos de al doilea tip - la Lenin în octombrie iar Lenin în - revine în același timp la primul tip de compoziție patetică îmbogățită de experiență Apar Alexander Nevsky ( ) și Shchors ( ), asociate fără îndoială cu un nou aspect al tradiției scrisului patetic din era pre-Chapaev a Battleship și Arsenal O anumită "regularitate" istorică a unei astfel de schimbări "pulsante" poate fi într-o zi descifrată sau dezvăluită Dar condiționarea istorică a trăsăturilor stilistice ale ambelor filme ca atare este deja clară Ambele picturi, aflate în cea mai ascuțită perioadă de creație a creării lor, coincid cu imensa ascensiune patriotică a întregii noastre țări Cu acea ascensiune de foc a patriotismului național, care va rămâne în memorie inseparabil cu eroismul bătăliilor de pe lacul Khasan Acest patos de luptă aprins, care a cuprins toate popoarele URSS în anii - , a determinat înclinarea metodologică în care s-a întruchipat scrisul patetic al ambelor filme Purtate pe umerii ascensiunii patriotice a milioanelor de oameni,

aceste două filme - Nevski și Shchors - au devenit, parcă, piloni ai porților, în care, împreună cu următorii cinci ani, filme de o mare întorsătură patetică de primul tip s-a revărsat în noi într-un val larg Și în stilul lor, nu au fost nicidecum o simplă întoarcere la primul tip, ci acea întoarcere "parcă" la precedentul, conform căruia există o mișcare înainte și o dezvoltare cu adevărat dialectică, în mișcarea sa înainte fără a pierde nimic că această mișcare se poate îmbogăți cu experiență, înțelepciune și progresivitate - în interesul oamenilor muncii din întreaga lume În ceea ce privește metoda construcției patosului în sine, în general, am dori, despărțindu-ne de acest subiect, ca cititorul să-și amintească în adâncul sufletului cele spuse mai sus, și anume că structura acestei metode este jalnică tocmai pentru că serveşte ca fragment din structura celor mai mari momente formarea destinelor Istoriei Lumii şi Umanităţii - momentele împlinirii dialectice a acestor destine Mi se pare că sunt primul care analizează în detaliu metodologia și practica scrisului patetic Este de inteles Nimeni care a lucrat până acum în artă nu a avut o bucată atât de adevărată de istorie patetică, atât de înflăcărată și în același timp atât de consecvent științifică în metodele prin care s-a realizat cea mai mare explozie din istoria omenirii, care a distrus partițiile de clasă societate și a instalat un stat fără clase la o scară de o șesime a globului Și dacă numai epoca noastră, mai ales acum, încununată cu victoriile Armatei noastre Roșii, care a mărșăluit triumfător și a scos popoarele din măcelul lumii, poate stăpâni științific toate secretele structurii lucrurilor - pentru care prevederile acestei lucrări sunt primele incercari, - atunci avem dreptul să căutăm în materialele trecutului, dacă nu pentru dezvoltarea metodologică a acestui sentiment de unitate " originea și istoria în metode specifice de scriere - apoi, în orice caz, dovezi ale acestui sentiment ca bază a însuși patosul experiențelor Și unde altundeva se mai poate căuta astfel de dovezi, dacă nu în epoca Revoluției Franceze, când patosul, potrivit lui Marx, părea să fie revărsat în toate colțurile vieții de zi cu zi și ale vieții de zi cu zi Așa cum este Iar expresia dorită a trecutului a fost găsită prin eforturile conjugate a doi extazi în cuvintele și discursurile uneia dintre cele mai patetice figuri ale revoluției franceze: [Saint-Just] Zhores și Rolland - purtătorii și stăpânii patosului înșiși - au găsit o idee similară în cuvintele sale În postfața la "Robespierre", în articolul "Cuvântul are o istorie", Romain Rolland la ianuarie * scrie despre Saint-Just: " A fost inspirat de conștientizarea entuziastă a identității sale - cu puterea lucrurilor, care ne duce, poate, la rezultate pe care noi înșine nu le gândim ** - identitatea sa cu legile care guvernează istoria omenirii - Își datora perspicacitatea minunată unui simț profund al naturii, pe care Jaurès l-a remarcat în discursul său din Ventose (martie), acest romantism al intuiției, care îi tăia discursul uneori vag ca un fulger " * Ce curios! - chiar în ziua în care am terminat prima secțiune a acestei lucrări, publicată ca articol separat intitulat "On the Structure of Things" în revista Art of Cinema, nr , (nota S M Eisenstein) ** Aceste cuvinte aparțin lui Saint-Just Vezi: Romain Rolland, Teatrul Revoluției Moscova, ed Artistic lit , , p (Notă de S M Eisenstein) IV- NATURA ÎNGRIJITĂ MUZICA PEISAJULUI ȘI SORTEA CONTRAPUNCTULUI DE INSTALARE ÎNTR-O NOUĂ ETAPĂ Și lăsați viața tânără să se joace la intrarea sicriului, Și natura indiferentă să strălucească de frumusețe veșnică! Pușkin în articolul precedent am tratat în detaliu și în detaliu majoritatea cazurilor în care elementele lui Potemkin, ca construcții patetice, "și-au pierdut

cumpătul" Mai există o zonă a "pierderii firii", care, în general, cu mâna ușoară a lui "Potemkin" a intrat în modă, deși nu întotdeauna în metodologie Aceasta este ieșirea imaginii către muzică Aceasta este "muzica plastică" interioară pe care compoziția plastică a filmului însuși a purtat-o pe scenele cinematografiei mut Această sarcină a căzut cel mai adesea în sarcina peisajului Iar un astfel de peisaj emoționant, care acționează în imagine ca o componentă muzicală, este ceea ce eu numesc "natură grijulie" Următoarele pagini sunt dedicate analizei acestui fenomen în sine și diferitelor faze ale dezvoltării sale Această temă se transformă în mod firesc în întrebări generale ale sunetului plastic, în problemele dezvoltării acestor principii odată cu apariția cinematografiei sonore și sonor-vizuale și se ocupă în continuare cu elucidarea schimbărilor generale în teoria și practica montajului la un nou nivel etapă, la douăzeci de ani după ce au fost înființate în această formă în Potemkin * * * Deci, filmul mut și-a scris propria muzică Plastic Și a fost și un fel de "din sine", o ieșire într-o altă dimensiune A trebuit să sune și plasticitatea cinematografiei mut Cursul muzical al scenei în acele zile a fost decis de formarea și montarea * imaginii Din piesele de montaj a fost compus nu numai cursul scenei, ci și muzica acesteia Așa cum o față mută "vorbea" de pe ecran, așa o imagine "suna" de pe ecran În cea mai mare măsură, "sunetul" a căzut în lotul peisajului Căci peisajul este elementul cel mai liber al filmului, cel mai puțin încărcat cu sarcini narative oficiale și cel mai flexibil în transmiterea stărilor de spirit, stărilor emoționale și experiențelor emoționale Într-un cuvânt, tot ceea ce, în imaginile sale vag perceptibile, fluide, este disponibil în deplinătate exhaustivă doar muzicii În acest moment, ar putea apărea întrebarea: "Dar în general, de ce, strict vorbind, muzica este absolut necesară? De ce se vorbește aici despre muzică ca fiind ceva în general, a priori necesar și luat de la sine înțeles în film? Raspunsul mi se pare destul de clar [Ideea] nu este atât de mult [în] întărirea impactului (deși într-o măsură foarte mare și în acest sens), ci în a demonstra emoțional ceea ce este inexprimabil prin alte mijloace Relația dintre imagine și muzică aici poate fi caracterizată, poate, în același tempo prin cuvintele pe care Wagner le găsește când compară vorbirea verbală și vorbirea tonală: "Discursul tonal, ca organ cel mai pur al simțirii, exprimă tocmai ceea ce nu poate fi exprimat prin vorbirea verbală, adică, în esență, inexprimabilul" ("Operă și dramă", IV,) Un alt compozitor, Arnold Schoenberg scrie în aceeași ordine de idei pe paginile colecției "Der blaue Reiter" (München, , p) despre cântecele lui Schubert: "Mi s-a părut că, neștiind textul poeziei în sine, am înțeles astfel adevăratul său conținut, poate chiar mai profund decât dacă m-aș păstra la suprafața unei prezentări pur verbale a gândurilor " Saint-Saens scrie în aceiași termeni (în "Portraits et souvenirs",): " Muzica începe acolo unde se termină cuvântul, exprimă impronunciabilul, ne obligă să găsim în noi înșine adâncimi necunoscute până acum; transmite stări și "stări sufletești" pe care nici un cuvânt nu le poate transmite Și, să remarcăm în trecere, de aceea muzica dramatică folosește atât de des text mediocru - sau mai rău; fapt este că în unele momente muzica devine verb, este muzica care exprimă totul; textul devine secundar și aproape inutil " Pe căile de abordare a întrupării acestei sfere a emoționalității pure, a tuturor elementelor plasticității, așa cum am menționat mai sus, peisajul este cel mai apropiat de muzică În condițiile unui film mut îi revine sarcina de a dovedi emoțional ceea ce numai muzica poate exprima în deplinătate perfectă Acest lucru s-a realizat prin împletirea

"secvențelor peisagistice" în cursul general al filmului, unde au acționat exact în același mod ca titlul tipărit al textului presupus rostit, înscris între buzele în mișcare ale prim-planurilor, a acționat într-un mod mai comprimat formă Aici a fost aceeași încercare de a aduce succesiunea unor astfel de "pasaje" muzicale inevitabile în cinematograful mut mai aproape de un sentiment de simultaneitate sincronă cu restul filmului Cel mai adesea, acest lucru a fost realizat prin "preludii muzicale-peisagistice introductive", care, după ce au creat starea emoțională și starea de spirit necesare, și-au alunecat apoi elementele ritmice în cursul ulterioar al scenei în sine, care a sunat în același sens: partea introductivă a dezvăluit acest sunet în forma sa pură și de-a lungul întregii scene, construită după aceeași structură ritmică și vizual-melodică, această muzică interioară a continuat să sune în sentimentele privitorului În această direcție, "Potemkin" a fost destinat să includă unul dintre cele mai complete și dezvoltate exemple de rezoluție muzicală a peisajului, în ciuda faptului că în timp a fost unul dintre primele filme care a rezolvat problemele muzicale în mod plastic În viitor, vedem o mulțime de abuzuri în această direcție, cel puțin, de exemplu, printre maeștrii așa-zisei "avangarde" franceze, care în lucrările lui Man Ray sau Cavalcanti, după ce au înlăturat direcția concretă de emoție din simfoniile de peisaj , au dizolvat inevitabil posibilitățile influenței lor definitive într-un joc pur impresionist de experiențe vagi fără sens Soarta peisajului în cinematografia sovietică a fost diferită Dacă Potemkin a fost oarecum înaintea altor filme în ceea ce privește metoda de încorporare organică a peisajului emoțional, atunci, cu toate acestea, a exprimat în principal, desigur, aspirația generală care era caracteristică în jurul anului pentru întreaga parte principală a cinematografiei noastre în ansamblu Cameramanul Golovnya (Arta sovietică, nr , decembrie) scrie corect despre asta într-unul dintre articolele sale: " În - , trei filme au apărut aproape simultan: Battleship Potemkin, Mother și Overcoat În aceste tablouri, peisajul a apărut într-o calitate complet nouă A fost inclusă ca o componentă expresivă în dramă turgia filmului, iar forma picturală a peisajului a devenit diferită, cinematografică În vasul de luptă Potemkin, înaintea scenei culminante "Plângând peste cadavrul lui Vakulinchuk", au fost montate celebrele "cețuri" - o serie de cadre în care, în mișcarea lentă a ceții grele deasupra apei, în siluetele negre ale navelor care ies în afară din ceață s-a născut un sentiment de tăcere și neliniște, iar în cadre, unde razele soarelui încep să spargă prin vălul ceților - așteptare și speranță În Mama, episodul crimei din tavernă a constat într-un cadru în care sălcii plângătoare cu frunziș argintiu ușor mișcător erau luminate de soarele moale al dimineții Așa că peisajului i s-a dat o "relaxare" emoționantă a scenei tragice Și scena din închisoare a fost presărată cu "cadre de primăvară" Soarele strălucitor al pâraielor de primăvară și a norilor ușori de pe cer era disonantă cu întunericul închisorii, iar acest contrast a ajutat la exprimarea stării eroului În pardesiu, Petersburgul lui Gogol ne-a fost prezentat vizibil Peisajul din acest film nu a fost montat în cadre separate, nu - acțiunea filmului s-a desfășurat pe fundalul peisajului Dar a fost un fundal activ, a caracterizat în mod viu epoca, definind stilul întregului film " Mai departe, Golovnya scrie: " Cred că într-un lungmetraj modern peisajul apare mai mult într-o calitate literară decât în una pitorească Uneori, peisajul este încorporat în film ca o inserție, alteori ca o introducere în acest sau acel episod, dar în cea mai mare parte este inclus în desfășurarea imediată a acțiunii,

îndeplinind atât o funcție picturală, cât și una dramatică Această interpretare "literară" a peisajului în compoziția filmului este una dintre trăsăturile stilistice ale cinematografiei sovietice " Aici, desigur, suntem oarecum surprinși, alături de mențiunea interpretării "literare" a peisajului și a rolului său dramatic, de lipsa mențiunii în primul rând a funcției sale muzicale, care este, de fapt, principala cale pentru a rezolva problemele menționate Cu toate acestea, acest lucru nu este întâmplător, deoarece linia muzicală a peisajului, începută de "Potemkin", este continuată de departe nu toate filmele cinematografiei sovietice, în cele mai bune exemple ale lor se limitează doar la peisaj emoțional * Cercetarea noastră va viza în primul rând peisajul muzical Vezi mai jos diferența dintre cele două (Notă de S M Eisenstein) * * * În "Potemkin" am în minte partea introductivă a episodului de doliu asupra trupului lui Vakulinchuk - o simfonie a ceților în portul Odessa Această scenă nu este în niciun caz singura care are de-a face cu muzica plastică "Noaptea plină de anxietate" a fost construită și în așteptarea unei întâlniri cu escadrila Purtând cel mai înalt punct de dezvoltare și creștere a temei Vakulinchuk ucis, ea - atât plastic cât și ritmic - ecou scenele de doliu pentru Vakulinchuk Drama din ce în ce mai mare face ca negurele cenușii ale zorilor din portul Odessa să se îngroașă aici până în întunericul amurgului și al nopții Argintiul gri al suprafeței apei în scenele de ceață de aici devine negru, cu reflexe de reflexe ascuțite împrăștiate brusc peste el Griul, așa cum ar fi, se bifurcă într-o suprafață neagră și o lumină albă Siluetele detaliilor portului de pe scena ceților devin mai întâi figuri statuare ale marinarilor înghețați la pază, pentru a prinde viață prin apropierea escadrilei amiralului cu nenumărate acțiuni separate în care se destramă pregătirea navei de luptă, legând părțile individuale ale navei de luptă (scări, tunuri, mașini) împreună cu oamenii într-un singur întreg, luptă pentru luptă Injecția aici se rezolvă și printr-o explozie, dar nu prin vuietul așteptat al armelor, ci prin exclamația "Fraților!" și ridicarea pălăriilor marinarilor spre cer, reluând tema unui miting de protest asupra unui cadavru și a punctului culminant al acestuia - un steag roșu care flutură deasupra unui armadillo Într-un sistem cu totul diferit - și o orchestrație diferită, aș spune -, sunt permise și alte scene, de exemplu, execuția pe scările Odesa, construită pe tema principală a bătăilor de tobe și a împușcăturilor soldaților care împușcă civili în Odesa, sau simfonia mașinilor în întâlnirea cu escadronul, al cărei vuiet plastic și bătaie ritmică, parcă, conduce aceeași temă a "picioarelor de soldat" din scena anterioară într-un contra-turn Cu toate acestea, în ambele scene, situațiile sunt încărcate în primul rând cu dramatismul specific al evenimentelor care se desfășoară și, prin urmare, pentru analiză, este mai bine să ne oprim pe exemplul creării unei stări muzicale prin mijloace pur peisagistice Prin urmare, alegem pentru analiză scena zorilor din portul Odesa Tradiția unor astfel de rezoluții compoziționale nu a încetat în niciun caz odată cu ieșirea cinematografiei mut de pe ecran; dimpotrivă, în demersurile sale progresive, cinematograful sonor-vizual a extins nemăsurat astfel de posibilități stilistice și expresive, sintetizând toate mijloacele de expresie de care dispunea Prin urmare, merită să ne oprim asupra acestui episod nu ca un exemplu al trecutului muzeului, ci ca într-un anumit stadiu al dezvoltării unei zone complet distincte a expresivității filmului în general "Odessa Mists" este, parcă, o legătură între pictura pură și muzica combinațiilor sonoro-vizuale ale noii cinematografii Suita Ceților este încă un tablou,

dar un fel de pictură, care, prin montaj, a cunoscut deja ritmul schimbării duratelor reale și succesiunea tangibilă a repetărilor în timp, adică elemente din ceea ce este disponibil în ea formă pură numai pentru muzică Acesta este un fel de "post-pictură", transformându-se într-un fel de "pre-muzică" (pre-muzică) Prin urmare, este firesc și destul de justificat să aruncăm o privire asupra tradiției trecutului unei astfel de modalități stilistice - "muzică pentru ochi" - înainte de a delimita calea pe care dezvoltarea acestui mod și tehnică avansează printre cele mai bogate posibilități a filmului sonor-vizual Cu o plinătate deosebită, "muzica ochilor" * înflorește în arta Orientului Îndepărtat - în China și Japonia Și este deosebit de bogat în pictura peisajului Nu trebuie să fim surprinși că cele mai complete exemple în acest sens le putem găsi în China La urma urmei, în China există chiar și în literatura însăși un astfel de fenomen ca nu poezia sonoră, ci poezia doar a inscripțiilor! "Caracterul particular al limbii chineze, care este un fenomen, unic, face necesară distingerea poeziei rostite cu voce tare de poezia scrisă, cuvintele care alcătuiesc o operă poetică de semnele care le înfățișează Toată lumea ar trebui să știe că în scrierea chineză, caracterele descriptive corespunzătoare unui cuvânt cunoscut nu au nimic de-a face cu sunetele care alcătuiesc acest cuvânt "(V Markov, Prefață la cartea "Pipe of China", ed) Hans Bethge scrie despre această latură a poeziei și mai clar în postfața colecției de traduceri ale versurilor chineze (Hans Be thè, Die chinesische Flote, Leipzig,): " Prozodia chineză este extrem de complexă Din combinația dintre cele mai complexe trăsături picturale ale scrierii chineze și structura sonoră particulară a vorbirii chineze, se creează un ritm deosebit, care este dictat în egală măsură de modele picturale și muzicale * "Muzica ochilor" este termenul marelui decorator Pietro Gonzago (Notă de S M Eisenstein) Nu există nimic în comun cu poezia europeană aici, cu excepția semnului exterior al prezenței rimei Aici totul se sprijină pe un paralelism profund și subtil dezvoltat, care adesea, ca antiteză, se bazează nu numai pe cuvinte, gânduri sau imagini verbale, ci pătrunde în detaliile subtile ale construcțiilor sintactice și se extinde mai departe în trăsăturile cele mai intime, atât de priceput a dezvoltat expresivitatea ornamentală a stilurilor de scriere în sine Și toate acestea sunt strâns legate de conceptul de poezie chineză Această poezie apelează atât la ureche, cât și la ochi în același grad " * Dar chestiunea este și mai amplă Nu există versuri goale în poezia chineză și toată poezia se bazează pe rimă "Odele", adunate și publicate de Confucius , servesc drept "enciclopedie a rimelor" Orice cuvinte care se dovedesc a rima din această colecție pot fi folosite oriunde pentru a rima, dar nu pot fi folosite alte cuvinte sau alte rime Ca urmare, toate grupurile de rime posibile sunt reduse la o sută șase ( ), dar acest lucru nu este suficient - este clar că cuvintele care erau în rima cu de ani înainte de nașterea lui Hristos, în multe cazuri, au încetat pentru a fi pronunțate așa cum au fost pronunțate înainte, au pierdut de mult această linie de consonanță a rimelor Cu toate acestea, este încă permisă utilizarea rimelor o singură dată setate HA Gilles, care oferă aceste date curioase în China și chineză (New York,), ilustrează acest din urmă punct cu un exemplu similar din Chaucer Două rânduri din Poveștile Canterbury, citite așa cum se pronunță acum cuvintele, nu rimează în niciun fel: Când acel Aprilis cu dușurile lui dulci, Pălăria de secetă din martie împletită până la rădăcină Acum nimeni nu s-ar gândi să rimeze: "dulce" (dulce) - "dulce" și "rădăcină" (rădăcină) - "rădăcină" Dar treaba este că pe vremea lui Chaucer cuvintele erau

pronunțate diferit - iar "sote" și "rote" erau în rima Aceasta este deja o aplicare literală în domeniul literaturii a ceea ce se întâmplă în "rima" plastică a imaginilor și liniilor într-un desen sau în pictură Cuvintele scrise complet diferit ("dulce și rădăcină") sunt aduse în rimă prin pronunția veche ("sote - rote") * O "reînvie" interesantă a tuturor acestor lucruri o găsim la începutul secolelor XIX-XX în jocul despre diferența dintre fonturi și tipurile tipografice v Marinetti , dadaiștii (Tristan TzaraI) și primii noștri futuriști! (Notă de S M Eisenstein) cu M Eisenstein, v Aici este neașteptat și neobișnuit În arta compoziției plastice, acest lucru are loc la fiecare pas Într-adevăr, două obiecte care diferă ca înfățișare prin "pronunțarea plastică" - adică prin metoda grafică de desenare - se dovedesc a fi liniar corespunzătoare și se răsună între ele, se regăsesc în condițiile a ceea ce s-ar putea numi "rimă plastică" " Deci linia prăbușirii muntelui repetă linia spatelui îndoit al bătrânului, tivul rochiei ecou liniile râului sau împrăștierea buclelor - nori care curg etc Și tocmai această "rimă" de linii este foarte caracteristică desenelor chinezești și japoneze După cum vedem, tehnicile care stau în literatura vorbită și tehnicile picturii sunt combinate prin trăsăturile curioase ale zonei literaturii scrise care se află între ele, divergând de literatura care sună și învecinată mai degrabă cu legile reprezentării plastice Trăsăturile scrierii chineze, și mai ales ale prozodiei chineze, ne frapează prin neobișnuirea trăsăturilor lor Ni se pare că toate acestea sunt foarte departe de noi și că nu știm nimic de acest gen în practica și activitatea noastră artistică O astfel de prozodie nediferențiată poartă, fără îndoială, amprenta "etapei copilărești" a poeziei - o anumită cantitate de infantilism Și dacă căutăm exemple asemănătoare printre zonele "infantile" ale poeticii noastre, atunci vom găsi câte astfel de exemple ne place În primul rând, desigur, în domeniul cărților și poeziei pentru copii Îmi amintesc însumi rime din copilărie, unde inscripțiile cuvintelor consoane în sunet sunt date prin diferite zone: cuvintele în sine sunt date cu litere, iar rimele sunt în desene A bate cuie Și scoate-le din nou, avem nevoie de două lucruri: (adică ciocan și clește) Dacă acestea sunt formele de divertisment instructiv pentru vârstele mai mici, atunci vârsta medie și peste medie este distrată de puzzle-uri, unde se întâmplă același lucru Rebusul "obișnuit" se bazează pe faptul că desemnarea sonoră a unui obiect corespunde fonetic mai multor sensuri Soluția la rebus se rezumă, de obicei, la faptul că imaginile sunt citite în funcție de cel de-al doilea sens sonor, exact în același mod în care sunt citite hieroglifele compuse din China Cea mai populară formă a rebusului este rebusul comic, care este construit și pe o deplasare fonetică către corespondența a două cuvinte care nu coincid ortografic (În poezie, acest dispozitiv este destul de comun și conferă o anumită claritate limbajului rimelor De exemplu: Stai, tovarăşe Hoffmann, nu ne ajunge poezia Ai pe Izvestia aici?Vreau foarte mult să o citesc Nu m-am gândit, nu am ghicit, Pentru ca, ca V Kachalov, Apa să poată recita Kirsanov, ziua mea) Un exemplu de astfel de rebus comic este următorul poster jucăuș, presupus de pe marginea drumului: Așa cum a fost conceput de autorul anonim al rebusului, aceasta înseamnă: "Drumul se bifurcă" (drum unu-două-ouă) Acest exemplu aduce imediat în minte exemple în care silueta stilului pictural al literelor primește o interpretare independentă subiect-picturală * Știm că atât hieroglifa , anterior pur pictografică, cât și literele anterior pur picturale, provin din imagini schematice Acesta este motivul pentru care această întoarcere - mai adesea comică - a acestor foste siluete picturale

înapoi în mediul imaginilor din imagine are un efect deosebit de acut Acest lucru, desigur, este deosebit de comun în Orient, unde hieroglifa și-a pierdut mult mai puțină legătură cu trecutul său pictural decât forma noastră de literă Deci, există o amprentă moralizantă amuzantă a lui Hokusai , care cheamă la o mai mare puritate a evlaviei filiale față de părinți Imaginea descrie asta direct: un nor de bărbați amuzanți zgârie, spală și curăță cu sârguință o hieroglifă uriașă, adică "respect de copil pentru părinți" Îmi amintesc un joc de cuvinte similar dintr-un alt exemplu: conform unei cărți poștale puternic antisemite, care a fost în circulație în și îndreptată împotriva consolidării capitalului evreiesc internațional Cartea poștală prezenta cuvintele "Uniunea Puterilor Europene" Frânghiile au fost legate de literele "O" și "P" din cuvântul "european", pentru care reprezentanții capitalei internaționale evreiești au târât cu toată puterea Din cuvântul "european" s-au târât litere , transformându-l în cuvântul "evreu" și dând un nou sens chiar sloganului de pe cartea poștală Un exemplu similar de joc cu imaginile și sensul literelor, folosit de data aceasta într-o carcasă publicitară, este dat de revista "Die Reklame" din septembrie Aici, din literele cuvântului "WER" - "CINE" - este realizată o figură a unui om mic cu un cap atașat de ea Acesta este un brand de publicitate al uneia dintre companiile de publicitate din Frankfurt Și în fiecare imagine publicitară, această figură participă atât ca cuvânt într-o frază compusă din el împreună cu alte cuvinte, cât și ca personaj comic care ilustrează conținutul frazei ("cine gândește pentru tine", "cine îți aduce venituri", "cine îți spune greșelile tale", "cine lovește întotdeauna ținta", etc) O tehnică de cultură fizică foarte populară se învecinează și aici, atunci când litere sau embleme naționale sunt aliniate din formațiuni ondulate în masă Uneori, în astfel de construcții există o cantitate considerabilă de ironie involuntară Îmi amintesc cât de bine m-am distrat în timpul petrecut în Mexic, scoțând din vârful Columnei Libertății emblema Mexicului liber, formată din fpgur polițiști care au luat parte la parada sportivă [ ] Vreau să cred că după toate exemplele de mai sus, trăsăturile prozodiei chineze devin mult mai apropiate, de înțeles și tangibile pentru noi Ei bine, și pentru cine nici asta nu este încă de ajuns, să-și amintească în acest loc și "Tristram Shandy" ; în acest colecționar de dispozitive ironice ale scrierii literare, una dintre tiradele "unchiului meu Toby" se transformă într-un gest elocvent, iar autorul nu o dă în ordinea descrierii verbale, ci o plasează pe aceeași pagină după două puncte - o lovitură grafică a acestui gest în sine! De asemenea, este interesant faptul că însăși varietatea de motive plastice din care poate fi compus un desen sau o imagine pare să fie la fel de limitată ca număr, ca și când ar exista un fel de canon care le reglementează cantitatea și calitatea, canon asemănător canonului al lui Confucius "Od" pentru literatură În orice caz, fiind prezent în orice combinații și combinații reciproce, numărul de elemente din acest set de motive picturale este foarte mic Varietatea se realizează prin sofisticarea pasajelor compoziționale în sine, și nu prin extinderea numărului de obiecte, acestea rămân de obicei în limitele unui râu, lac, stânci, lanțuri muntoase, cascade, copaci de un anumit tip, colibe de paie și detalii a mănăstirilor Mă îndrept către peisajul chinez și pentru că mă interesează nu doar emoționalitatea peisajului, ci mai ales muzicalitatea lui, adică acel gen de "natura indiferentă", când efectul emoțional se realizează nu numai prin selecția elementele descrise ale naturii, dar în primul rând și în principal dezvoltarea muzicală și compoziția a ceea ce este

înfățișat În această direcție funcționează peisajul muzical al perioadei filmului mut, din această metodă pornește dezvoltarea directă în opera muzicală în etapele ulterioare ale dezvoltării filmului și o singură tradiție și metodologie a acestei lucrări este conservat - de la mut prin sunet la cinema sonor-vizual Mi se pare că împărțirea cinematografiei în astfel de trei etape este corectă Prin cinema sonor, înțeleg cinematograful co-prezenței anorganice a sunetului și imaginii: acesta, teoretic vorbind, este cinematograful sonor timpuriu, dar în practică, din păcate, un număr foarte mare de filme moderne sunt și ele Aceste filme se caracterizează prin rolul predominant al sunetului în ordinea principală verbală-vorbire Etapa ulterioară a cinematografiei sonoro-vizuale este cinematograful fuziunii organice a sunetului și imaginii, ca elemente proporționale și echivalente care construiesc filmul în ansamblu Este interesant de observat că responsabilitatea finală a actului creativ final în raport cu filmul în toate cele trei etape este împinsă din ce în ce mai departe către noi faze ale finalului! Dacă în cinematografia mut o astfel de secțiune s-a dovedit a fi faza de "montaj" într-un film sonor este "dublare", dar acum într-un film sonor-vizual cea mai dificilă lucrare de "editare verticală" are loc în procesul de reînregistrare Este curios de observat cât de organic se continuă prima și a treia etapă - în tendințele lor de a îmbina diferite sfere de influență în unitate - și cum li se opun faza de mijloc cel puțin cinematografică a filmului "conversațional", în primul rând, aceasta este etapa foarte intermediară, care (în scopul deplasării corecte către ceea ce este necesar) în "Aplicația" din , împreună cu Pudovkin și Alexandrov, am recomandat o rupere bruscă, divergență și opoziție contrapunctică a elementelor de sunetul și elementele imaginii În ceea ce privește tema noastră principală, este destul de evident că nu doar un peisaj construit muzical poate evoca emoție, ci adesea, desigur, însăși obiectivitatea peisajului Nu vorbesc de case ruinate sau ruine fumegătoare, care sunt la fel de impresionante în cadrele de ştiri sau pe litografiile lui Daumier (mai ales în seria de foi legate de războiul franco-prusac), ci de orice peisaj "tert" de pământ gol şi un arborele solitar decojit are întotdeauna șanse în sine - prin compoziția obiectelor - să provoace o dispoziție mohorâtă și emoții sumbre Să ne amintim astfel de peisaje de fundal ale lui Daumier din alte serii de litografii ale sale sau, pentru o schimbare, vom oferi o descriere a lui W M " Nu putem să nu menționăm desenele celebre ale lui Oliver Twist și domnului Crewikshank pentru asta Adio lui Sikes de la câine Ce imagine emoționantă a disperării melancolice este Sikes și câinele! Bietul câine nu este bine desenat, iar peisajul este uscat și înghețat; dar în acest caz imperfecțiunile execuției, dacă pot fi considerate defecte, sporesc mai degrabă decât slăbesc efectul general al imaginii Ea dă o impresie ciudată, sălbatică, sumbră de inimă frântă Ni se pare că vedem peisajul așa cum a fost descris de ochii injectați de sânge și de groază ai lui Sikes "(William Makepeace Thakeray, George Cruikshank, recenzia Westminster, iunie) Între noi înșine, Thackeray, în opinia mea, exagerează oarecum gradul de sunet emoțional real al acestui peisaj Prin urmare, ne vom limita la o singură descriere, fără reproducere, a imaginii în sine Dar, poate, pentru anii patruzeci ai secolului trecut, asta a fost suficient! Sfârșitul secolului al XVI-lea a fost mai solicitant; este suficient să ne amintim că "Furtuna peste Toledo" de El Greco, care pare a fi aproape primul peisaj independent din istoria picturii în general, rămâne în același timp un exemplu aproape de neîntrecut de peisaj violent emoțional! În ceea ce mă privește, repet,

peisajul de aici nu este doar emoțional, ci în primul rând muzical * * * Este, desigur, cel mai interesant să urmărim principalele trăsături ale peisajului muzical la originile genului, unde a atins simultan cel mai înalt grad de perfecțiune Aici, cu trăsăturile tinereții sale, el face ecou în mod firesc stadiului apariției unui fenomen similar în primii pași ai formării cinematografiei ca artă independentă Suitele de peisaj cu care operează chinezii, de altfel, sunt deosebit de apropiate în metoda lor de o simfonie construită dintr-o secvență de o serie întreagă de cadre de peisaj, pe care filmul mut a folosit-o pentru a-și crea "muzica" Să nu uităm că un singur cadru peisaj, "lipit" în acțiune, ca un timbru poștal, nu a obținut niciodată un astfel de efect și a acționat inevitabil doar în limitele informațiilor geografice (o astfel de "informație" este aproape întotdeauna lotul ambelor un singur cadru și cel mai adesea primul cadru dintr-o serie luată succesiv, dacă nu este un cadru precum "lovitura valului" de la începutul "Potemkin") În ceea ce privește dezvoltarea ulterioară a ceea ce s-a găsit în "cețurile Odessei", acestea se află deja în afara granițelor cinematografiei mut Tradiția lor este continuată în aceeași direcție prin rezoluțiile sonoro-vizuale din "Alexander Nevsky" ("zorii" dinaintea bătăliei de gheață) și, într-o și mai mare măsură, scene individuale din "Ivan cel Groaznic" Cu toate acestea, înainte de a trece la trecutul pitoresc și viitorul sonor-vizual al "cețurilor Odessa", să dezvăluim pe scurt pe ce și cum se construiește propriul lor joc impresionant Compoziția lor se bazează în principal pe trei elemente: Ceața Apa Siluete de obiecte (macarale în port, nave la ancora etc) Interesant, toate aceste elemente aparțin aceluiași sistem al celor "patru elemente" ale naturii, a cărui utilizare în structura sa figurativă a fost cerută de epoca poeticii elisabetane și a teatrului lui Shakespeare: aer, apă, firmament, foc În această parte introductivă a scenei doliu, al patrulea element - elementul foc - lipsește încă Dar acest lucru este destul de firesc - până acum există moarte, doliu, un început pasiv Elementul foc se va sparge mai departe - foc la un miting de protest, în care este aruncat un miting de doliu pentru Vakulinchuk Fiecare dintre cele trei elemente de la cadru la cadru în moduri diferite și în felul său intră în combinații cu celelalte două Iată cadrul, complet absorbit de vălul cenușiu al ceții Abia se citesc siluetele vagi ale catargelor, parcă întocmite cu un tul translucid de doliu Iată o fotografie a unei suprafețe argintii curate a apelor și doar undeva foarte departe și puțin adânc la orizont se profilează motivul sclavilor ko- Aici matricea neagră a geamandurii se sparge în elementul de apă cu o coardă grea de "firmament" și se leagănă măsurat pe suprafața argintie a mării Dar masele negre de corpuri de nave au înghițit întreg spațiul ecranului și plutesc încet pe lângă aparat Din aerisirea ceților, prin contururile abia palpabile ale obiectelor - prin suprafața cenușie plumb a apelor și pânzele cenușii - o combinație generală de motive se îndreaptă spre carenele de culoare negru catifelat ale navelor și firmamentul terasamentului Combinația dinamică a liniilor individuale ale acestor elemente curge în ultimul acord static Se întâlnesc într-un cadru nemișcat în care vela cenușie a devenit cort, carcasele negre ale corăbiilor au devenit creponul unui arc de doliu, apa sunt lacrimile capetelor de femeie plecate, ceața este moliciunea contururilor filmării fără focalizare, iar cadavrul, întins pe pavajul terasamentului, devine firmament Aici intră - până acum abia audibilă - tema focului Ea intră ca o lumânare pâlpâitoare în mâinile lui Vakulinchuk pentru a deveni furia de foc a unei întâlniri asupra unui cadavru și a izbucni cu o flacără stacojie a

unui steag roșu pe catargul unui cuirasat rebel Mișcarea trece de la stări vagi, parcă aerisite de tristețe și doliu în general, la o adevărată victimă care a murit pentru cauza libertății, de la suprafața tristă a mării la oceanul durerii umane, de la o lumânare tremurândă în mâinile lui un luptător ucis prin doliu maselor îndurerate până la o revoltă care cuprinde întreg orașul Așadar, împletindu-se, liniile individuale ale acestor "elemente" se mișcă în partea introductivă, acum plutind în prim-plan, acum lăsând loc altora și pierzându-se în adâncul fundalului, acum subliniindu-se reciproc, acum umbrindu-se reciproc, acum opunându-se unul altuia În plus, fiecare linie parcurge și propria cale de mișcare Deci, de la cadru la cadru, ceața se rărește: materialitatea lor devine din ce în ce mai transparentă Și invers, firmamentul se îngroașă și devine mai greu în fața ochilor noștri: la început este ceață neagră care se contopește cu ceață, apoi este vorba de schelete osoase de catarge și curți sau siluete de macarale, asemănătoare insectelor uriașe Mai departe, aceste arcuri și catarge, care ies din vălul de ceață, cresc în fața ochilor noștri în bărci lungi și goelete întregi Impactul notei de grație a geamandurii negre - și acum intră deja șiruri de corpuri de nave mari Iar tema apei argintii se transformă într-o pânză albă, legănându-se somnoroasă pe suprafața mării Am atins aici doar jocul reciproc al principiilor obiective, adică "elementele" în sine - apa, aerul și firmamentul Dar toate acestea sunt, de asemenea, strict ecou de jocul reciproc al combinațiilor pur tonale și texturate: un mediu de ceață cenușiu plictisitor, o suprafață gri-argintie a unei suprafețe de apă strălucitoare, părțile catifelate ale rețelelor negre de detalii materiale Toate acestea sunt reluate ritmic de duratele măsurate ale pieselor și de balansarea "melodică" abia perceptibilă a obiectelor îndepărtate Zborurile pescărușilor se împletesc aici cu un fel de tril Un pescăruș în aer este, parcă, o parte din ceață și din cer Un pescăruș, așezat într-o siluetă neagră pe o geamandură, este un element al firmamentului Iar între ei - ca o aripă de pescăruş uriaş copleşită - albul pânzei unui iaht moştenind pe ape * Și se pare că texturile elementelor individuale, precum și elementele în sine, formează aceeași combinație ca și o orchestră, unindu-se în simultaneitate și succesiune de acțiuni - vânt și coarde, lemn și cupru! * Este interesant să ne amintim percepția umană timpurie a păsării ca parte a cerului Mai mult decât atât: N Ya Marr a dovedit că, conform sensului primar al rădăcinilor limbilor antice, păsările sunt numite așa "ceruri", adică "pui de cer"! După cum putem vedea, "poezia" plastică reia invariabil ideile primare despre modul în care omenirea a perceput lumea în zorii dezvoltării ei! (Notă de S M Eisenstein) *♦* Să ne uităm acum în trecut și să ne asigurăm că "cețurile" lui "Potemkin" continuă tradiția celor mai vechi exemple de pictură peisagistică chineză, așa cum a fost cultivată de China și mai târziu de Japonia, care și-a adoptat tradițiile În prezentarea generală, voi folosi în mod intenționat o comparație a citatelor din diverse studii, astfel încât asemănarea de principiu să apară cel mai clar și obiectiv, și voi încerca să fac doar completări în acele cazuri în care afirmațiile altora pe tema care mă interesează nu sunt la îndemână Una dintre cele mai vechi forme de înfățișare a unui peisaj este pictura chinezească, o panglică nesfârșită care se desfășoară orizontal (aproape un film!) a unei panorame a unui peisaj "Panorama" în sensul restrâns al cuvântului, așa cum îl folosește cinematograful în acele cazuri când o cameră de film alunecă de-a lungul șinelor pe lângă un lanț schimbător de evenimente și scene "Panorama", de asemenea, în sensul că nu întreaga imagine în

ansamblu este surprinsă de ochi deodată, ci secvenţial, parcă, se revarsă de la o parcelă independentă la alta, de la un fragment la altul, adică apare în fața ochiului ca un flux de imagini individuale (cadre) care se îmbină împreună ?!) Se pare că peisajul este copiat din mișcarea de-a lungul râului, de pe puntea unei gunoaie care alunecă încet de-a lungul malurilor Și aproape întotdeauna curgerea calmă a râului este cea care conduce ochiul de-a lungul șerpuiurilor schimbătoare ale imaginii chinezești care se desfășoară * "În jurul anului , împăratul a fost cuprins de dorința și dorința de a vedea împrejurimile râului Jialingjiang din provincia Sichuan și l-a trimis pe Wu Daozi să le înfățișeze în imagine Wu Daozi s-a întors fără nicio schiță Când împăratul a cerut o explicație, Wu i-a răspuns: "Am totul desenat în inima mea" Apoi s-a dus într-una din camerele palatului și într-o zi a pictat o sută de mile de peisaj" Astfel, conform legendelor antice, HA Gilles în An introduction to thè history of chinese pictural art (Shanghai,) transmite povestea momentului de tranziție de la vechiul tip de pictură pe pergament - în primul rând informațional și narativ - la un nou tip: poetic și muzical (apariția acestui nou tip este asociată cu numele Wu Taozi) * Aceeași tehnică a unei panorame reale de film alunecând de-a lungul coastei a fost aplicată cu pricepere de A Dovzhenko când, în partea de deschidere a lui Ivan ( ), a vrut să creeze un fel de film echivalent cu celebrul pasaj din Teribila răzbunare a lui Gogol: "Nipru este minunat pe vreme calmă " (Notă de S M Eisenstein) Absența schițelor și a schițelor, care l-au impresionat atât de mult pe împărat, indică clar că pictorul a fost fascinat în primul rând de sunetul emoțional și de schimbarea stării de spirit a peisajului fluvial, și nu de documentarea malurilor râului Exact la fel, camera a surprins detalii individuale ale unei dimineți cețoase, străpunse de un soare stins, în portul Odesa, în căutarea unei dispoziții în consonanță cu tema doliu, pentru a țese apoi din ele o idee nu topografică a instalațiilor portuare ale orașului Odessa, ci o parte introductivă a scenei de doliu de pe terasamentul său Ce este un pergament peisaj atât de emoționant? Nu pare să existe un singur autor care, în descrierea peisajelor chinezești, să nu recurgă la lectura lor muzicală, la interpretarea lor muzicală, la terminologia muzicală Și în transferul senzațiilor generale din ele Și în conștientizarea muzicală a structurii lor ritmice și melodice Și în comparație cu anumite nume de compozitori, cu ale căror lucrări par să aibă ceva în comun Și într-o comparație directă a articulațiilor lor orizontale și verticale cu aspectul clasic al unei partituri polifonice Curt Glaser, Die Kunst Ostasien Der Umkreis ihres Denkens nnd Gestaltens (Leipzig, Insel-Verlag): " Aceste imagini de stare pură, eliberate de orice material, sunt greu de interpretat fără a recurge la concepte care sunt familiare unui european doar în alte domenii ale artei - în poezia lirică și muzică Acest caracter muzical al picturii din Asia de Est este ușor de dezvăluit dacă răsfoiești un album de peisaje pictate de un maestru atât de proeminent ca Sessyu Un număr foarte mic de motive invariabil identice și elemente de formă sunt repetate constant în ele - un indiciu de munți, tufișuri de copaci, acoperișul unei colibe, o barcă de pescar Doar amplasarea în comun a mișcărilor de perie economice este diferită de fiecare dată, iar de fiecare dată sunetul lor comun oferă o nouă notă a aceleiași dispoziții de bază O temă este atinsă și este purtată prin nenumărate variații O comparație cu o fugă în muzică sugerează involuntar " (Se compară cu Bach fuga plastică a lui Sessus și Fischer "Otto Fisher, Chinesische Landschaftsmalerei]) Acest lucru este și mai clar pe un grup de ceea ce se numește Rollbild - un

pergament " Vechiul Rollbild, construit pe principiul fazelor succesive ale unei povești, era mai mult unul vizual-informațional În noul experimentăm o secvență în schimbare sentimente Și aici pictura se dovedește a fi și o artă temporară, dar nu după tipul narațiunii epice, ci după principiile muzicii Secvența de desfășurare a elementelor de peisaj devine o simfonie pictată Stâncile abrupte fac loc unor lacuri spațioase; un sat liniştit de pescari se cuibăreşte pe malul golfului, iar un sat plin de oameni este înalt în munţi; câmpurile largi de orez dispar în ceață, iar pereții lungi care înconjoară mănăstirea se întind în depărtare Unul se împletește cu celălalt O temă dispare și intră în joc una nouă; acordurile profunde ale motivului lanțului muntos sunt răsunate de tonurile care se dizolvă ușor de ceață care atârnă peste întinderile de apă, din care doar o singură velă iese în depărtare Motivul coastei abrupte intră din plin sunet, iar deșertăciunea furnicarului uman este țesut jucăuș în acordurile solemne ale lanțurilor muntoase În adâncuri apar vârfuri înzăpezite, alternând ridicări ascuțite și căderi rapide, iar o magnifică cadență liniară a imaginii unui copac completează cântarea cu mai multe voci a acestui poem peisaj Imaginea unui râu este o imagine a mișcării eterne fără sfârșit și început, dar în același timp nu este doar o imagine a schimbării eterne, ci și o imagine a continuității eterne Fluxul, ca subiect al imaginii imaginii, include imediat ideea de mișcare și dacă ochiul alunecă după mișcarea curburilor sale sau percepe această mișcare ca alunecând pe lângă ea - în ambele cazuri, schimbarea continuă a tabloul este firesc pentru ochi, la fel ca schimbarea panoramelor desfășurate ale malurilor râului Ritmul trecerilor de la unul la altul, ritmul schimbării constante a motivelor umple tabloul cu mobilitatea liniilor ondulate Ca o schimbare fluctuantă a mareelor, una cedează în locul altuia, iar acest ritm stabilit este răsunat în felul său de urcușurile și coborâșurile contururilor și formelor lanțurilor muntoase și crestelor Așa ia naștere arta schimbării ritmice constante și condiționării reciproce a elementelor (Bezogenheit), întruchipând schimbarea trecătoare a motivelor muntilor și văilor într-o succesiune fluidă de imagini plastice; nicăieri nu există în sine un individ închis; dar totul urmează din precedentul și se revarsă în următorul; și astfel ia naștere un singur suflu puternic, atotpătrunzător, care, ca o temă muzicală, contopește într-o unitate comună toată această alternanță nemărginită a fenomenelor individuale În fazele inițiale ale dezvoltării sale, această artă s-a îndreptat în primul rând către linia grafică a conturului elementelor peisagistice, infinit de expresive în posibilitățile sale ritmice Foarte curând, însă, a găsit o a doua trăsătură a expresivității în rezoluția tonală a planurilor; si foarte devreme, această artă posedă deja o diferențiere atât de rafinată și diversă și un joc reciproc de suprafețe și planuri, așa cum o demonstrează munții, cheile și coroanele de copaci ale peisajelor de aur ale secolului Vili, respirând cu viață autentică Un pergament mai târziu al unui peisaj fluvial atribuit lui Guo Xi (circa) combină deja munții și văile în masive dense și solide, iar în timp ce Xu Yang (a doua jumătate a secolului al X-lea) se limitează la ceea ce are avioane în culise mergi mai adânc, aici opozițiile spațiale dețin deja compoziția, aici primul plan și distanța de adâncire se opun deja unul altuia, ruptura defileului - un lanț de munți care iese brusc înainte, și astfel fosta limitare compozițională a liniei și planului este înlocuită de un nou tip de joc: jocuri de volum și spații, și toate acestea după aceleași legi ritmice de bază Așa cum în sus și în jos sau unghiular și neted se opuneau unul altuia, așa în jocul ritmic acum,

aproape și departe sunt împletite Curând intră un alt element nou, care ține locul liniei anterioare de mișcare Aceasta este o creștere și o scădere pulsatorie a elementelor din gama de tonuri întunecate Deja în epoca Tang (-), pictura s-a îndepărtat de la umbrirea schematică originală a detaliilor la un tratament bogat și diferențiat tonal al planurilor Dar la început sunt încă strict legați de contururile planurilor separate plasate pe legătură În noua etapă are loc un fel de emancipare, iar picturile prind viață și prin jocul opozițiilor reciproce de lumină și întuneric și revărsările lor unul în celălalt Căci mișcarea este și în aceasta: întunericul iese dintr-o masă de lumină, lumina iese din greutatea slabă a întunericului și abia vizibil alunecă din nou în noapte, contururile obiectelor ies din ceață și se răspândesc înapoi în mediul general, generalul tonalitatea se dizolvă ușor, iar o aruncare ascuțită de întuneric crește brusc și neașteptat în imagine Așa se construiește peisajul lui Chu Yang sub forma unui sistem de motive care apar și se repetă continuu ale unor planuri întunecate strict conturate, generate de o strălucire mai ușoară a adâncimii Și este imposibil să nu prindem același lucru în lucrările lui Guo Xi, în care modificările tonale - mai netede și mai fluide - care apar și devin palide în același mod, dezmembrează fluxul general al imaginii prin varietatea schimbării lor Și cu tot dreptul să comparăm acest mod unic de compoziție plastică cu construcțiile sonore ale celor mai mari muzicieni ai noștri: Li Si-hsun (-) și Wang Wei (-) cu Beethoven și Mozart; maeștri ai epocii Song (-) cu Schumann sau Grieg; artiști de epocă Ming (-) cu Mendelssohn şi Meyerbeer, cu Weber şi Liszt Consonanța simfonică a individului cu întregul, curgerea în creștere și în coborâre a imaginilor, prezența temei principale, invariabil preluată în acest flux general și pătrunzând în întreg și, în sfârșit, însăși nașterea tabloului dintr-un mod strict împărțirea ritmică în părți și o varietate melodică a jocului cu tonalități - mărturisesc o afinitate profund fundamentată principiile de construcție a acestor două zone ale compoziției - peisaj și muzică " Ernst Diez, Einführung in die Kunst des Ostens, Wien, Hellerau, : " Aici, în plan, se realizează aceeași armonizare ca și în muzică - în timp, și exact în același mod ritmul și melodia servesc drept mijloace Ritmizarea se realizează prin gruparea materialului; melodie - printr-o combinație liniară de motive și elemente care corespund între ele " Și descriind în mod ceremonios peisajul în ansamblu, Dietz compară cu succes elementele peisajului, alunecând pe suprafața desfășurate- a sulului înfricoșător al imaginii, cu inscripțiile caracteristice partiturii: " Nu putem surprinde dintr-o singură privire imaginea care se desfășoară pe suprafața makemono (desemnarea japoneză pentru o pictură cu rulare), așa cum suntem obișnuiți cu acest lucru în ceea ce privește picturile obișnuite, putem înțelege doar contururile sale individuale ca fiind imaginea alunecă pe lângă ochi O percepem în timp ca muzică și de aici rezultă că compoziția peisajului trebuie să fie supusă unor legi formale asemănătoare cu legile muzicii Cel mai important mijloc formal al muzicii este repetarea Aceleași motive în tonuri diferite și interpretate de instrumente diferite, în culori de timbru diferite revin și variază din nou și din nou Se repetă fraze simfonice Aceeași metodă este aplicată și sulurilor cu imagini peisaj, unde unitatea întregului este realizată nu prin unificarea sa spațială în perspectivă, ci prin traseul muzical tocmai descris Așadar, vedem, de exemplu, în panorama Yangtze de către Chu Yang, șase sau șapte lanțuri muntoase situate direct unul deasupra celuilalt, ca părți de vânt și voci de arc în partitură; și aceleași motive liniare apar, alternând,

dedesubt sau deasupra - acum într-o lovitură de bas groasă, acum într-o înălțime rafinată de înalte " Cele două schițe atașate pot explica ce se spune în toate aceste fragmente și ceea ce ochiul suficient de sofisticat al oricărui iubitor de frumos nu poate să nu prindă Iată un aspect simplificat al peisajului lui Chu Yang Aici, mai multe variații din motive similare, alternativ, sunt repetate în chei diferite ^^ (WA /- Și iată un alt tip de peisaj, în care tema șerpuiește prin includerea comună secvențială a sunetelor elementelor diferitelor "elemente" care o alcătuiesc Aici tema peisajului este jucată de apele unui râu, aici este un râu și nori împreună, aici este un lanț de munți, aici este o combinație de munți, ape și ceață etc sge/ch) Aici nu este lipsit de interes să remarcăm că atunci când pictura își propune nu numai interpretarea muzicală și emoțională a unei piese de natură vizibilă, ci rezolvă o sarcină pur muzicală, atunci, în același timp, o compoziție de tip "partitură" inevitabil apare În aceste cazuri "abstracte", este și mai distinct, întrucât în aceste condiții autorul nu este ținut de nicio logică picturală strictă și este complet liber în jocul pur muzical al motivelor picturale individuale Deosebit de caracteristic aici este Churlya-nis cândva atât de tunătoare Dintre "sonatele" sale pitorești, "allegro" din sonata "Piramide" este deosebit de indicativ în acest sens Repetându-se în diferite planuri și în diferite articulații verticale și orizontale, motivele repetate de piramide și palmieri dau, parcă, o imagine a acelor excese plastice în domeniul plasticității abstracte, în măsura în care ar fi sistemul de compoziție al peisajelor chinezești ajunge dacă autorii lor au mai făcut un pas mai departe şi au spart în numele muzicalităţii cu logica vizuală a peisajelor sale naturale Abilitatea uimitoare de a combina reprezentarea reală a peisajului cu interpretarea sa muzicală și emoțională prin intermediul compoziției, claritatea scrierii sale muzicale de multe ori superioară abstracțiunilor simfonice ale lui Churlyanis, este una dintre calitățile deosebit de izbitoare ale maeștrilor chinezi Acest lucru este evident mai ales când comparăm peisajele chinezești cu împletirea lor reciprocă de nori, munți și spații de apă, cel puțin cu "allegro" al lui Churlyanis din sonata "Haos" * * * Așa sunt canoanele estetice ale construcției peisajului chinez și japonez Aceste canoane estetice cresc în mod natural, ca orice canoane, de la bazele unui concept de viziune asupra lumii Sau, mai precis, ele cresc din aceleași premise sociale ca și conceptele filozofice Prin urmare, conceptele filozofice, asociate istoric cu anumite etape de dezvoltare, ajută atât de fructuos la clarificarea problemelor estetice asociate acelorași epoci și popoare , Așa am folosit presupozițiile noastre filozofice și teoretice de bază - natura proprietăților dialecticii - pentru a rezolva problema patosului Premisele filozofice, desigur, ar trebui căutate și ca bază pentru particularitățile gândirii estetice chineze și canoanele care decurg din aceasta Spre deosebire de percepția elisabetană a lumii ca sistem de "patru elemente" (care a fost deja menționată mai sus), imaginea chineză a lumii se bazează nu numai pe aceleași elemente (dintre care chinezii au cinci) *, ci în primul rând pe interacțiunea "două principii" - notoriile principii opuse Yang și Yin Conform acestui concept chinezesc, asemănător cu o aproximare rudimentară a principiilor dialecticii (cum o știm noi și * Chinezii includ și un copac aici (Notă de S M Eisenstein) conform grecilor antici), lumea este construită, ținută și se mișcă prin interacțiunea a două principii opuse care pătrund în întregul univers Toate fenomenele sunt clasificate într-o serie de contrarii corespunzătoare, care în

interacțiunea și lupta lor creează toate fenomenele realității din ei înșiși În diferite domenii, aceste principii sunt prezentate în diferite forme, dar esența interacțiunii lor rămâne aceeași Conform învățăturilor chinezilor, acesta este începutul femininului și începutul masculinului Și după ele sunt clasificate toate fenomenele Unele corespund seriei feminine, altele masculului Acestea sunt: lumina și întuneric, moale și dur, flexibil și dur, fluid și imobil, zgomotos și liniștit, vag și distinct etc , etc Jocul interacțiunii, schimbării și pătrunderii reciproce a acestor principii opuse (pe care, conform învățăturii chineze, se susțin toate fenomenele universului) stă la baza și dinamicii construcției muzicii vizuale pe care se construiește peisajul El este, acest principiu, cel care dictează trăsăturile acelor modele interne de împletire și dezțesere a elementelor de peisaj, căzând în mod natural în grupuri, conform aceleiași subordonări a unor elemente la începutul lui Yang, iar altele la începutul lui Yin Și acest principiu se dezvăluie în mod deosebit clar tocmai în fundamentele compoziției - acest nerv gol al intenției artistice, gândirii și ideologiei Oprindu-ne la acest sit, chiar si in limita unei comparatii pur obiective a elementelor peisajului, constatam clar ca fluiditatea apelor rezistă liniștii țărmului, moliciunea ceților și transparența aerului - duritatea stâncilor și a munților, suprafețele goale ale versanților munților - vegetația copacilor și densitatea stufului etc , etc Iar Salmony (A Salmony) scrie corect când pune natura jocului unor astfel de elemente într-o partitură peisajului în cea mai strânsă legătură cu începuturile lui Yang și Yin ("Die chinesische Landschaftsmalerei" mit einem Vorwort von Alfred Salmony (Orbis Pictus) , Bd): " Deja marii maeștri ai erei Tang creează reguli, pun limbajul formelor în ordine și arată cum cel mai mic motiv - oricât de mic ar fi - trebuie să întrupeze din nou și din nou principiile primare (Grundprinzipien) ; iar aceste principii sunt toate aceleași simboluri antice taoiste ale principiilor masculine și feminine, din a căror pătrundere reciprocă ia naștere toată existența și toate procesele lumii vizibile În acest joc al ambelor începuturi, prin imaginile de munte și ceață, umed pătrunde prin solid, iar stânca și G M Eisenstein, v pământul este străpuns de o arteră de ape Toată natura vizibilă se desfășoară în fața noastră sub formele unui organism viu Captarea și întruchiparea trăsăturilor sale decisive și caracteristice este o sarcină invariabilă în fața marilor maeștri ai trecutului " Faimoasa cascadă atribuită lui Wang Wei este supusă aceluiași model: " În acest peisaj al marelui maestru al erei Tang, lupta doar a două principii naturale primare este surprinsă - fluidă și înghețată " Probabil, în muzicalitatea structurii acestui tablou se află secretul cât de convingător reușește să transmită senzația de fenomene pur sonore și de sunete prin mijloace pur plastice Același Zalmoni citează un peisaj numit "Evening Chime of a Distant Temple" (titlul poate fi mai târziu), în care mijloacele plastice au realizat într-adevăr o senzație aproape materială a unui sonerie îndepărtată și plictisitoare de gong-uri, reapariția dintr-un mediu cețos de pitoresc asemănător detalii, temple și sate, repetându-se la intervale diferite și la scări diferite, dă o iluzie completă de a simți clopoțelul gongurilor, rezonând în voci diferite ca răspuns la sunetul principal Cred că repetarea motivelor este citită ca un ecou și un clopoțel tocmai pentru că soneria și reflectarea sunetului în fenomenul ecou stă la baza impresiilor externe directe care ajută acele senzații ritmice generale ("bătăi") care stau la baza repetiției pulsatile caracteristice lui structura ritmului în general Folosind în locul

denumirii "repetiție" denumirea "chime", noi în însăși natura acestor termeni relevăm premisa dinamică a unui fenomen natural cu adevărat tangibil - rezonanța, care, solidificându-se într-o recepție, devine o repetiție În acest sens, pictura chineză în metodele sale compoziționale este poate mai aproape de fenomenul original - clopoțel - decât de stadiul în care acest fenomen se dezvoltă într-un dispozitiv: clopoțel - în repetiție Pe de altă parte, tipurile noastre obișnuite de compoziție europeană sunt construcții tipice în funcție de tipul de repetare a motivelor, în timp ce construcţiile chinezeşti sunt percepute tocmai ca un sunet de motive Nu știu în ce măsură această diferență poate fi diferențiată în continuare aici prin acumularea de considerații suplimentare Mi-e teamă că fără ajutorul unei percepții vii și direct senzuale a diferenței dintre aceste două denumiri nu se poate face aici! Iată același "abis" de diferență ca între titlul piesei "Livada de cireși", în loc de originalul "Livada de cireși" (amintiți-vă din cartea lui Stanislavski descrierea încântării lui Cehov, când acesta, după ce a schimbat accentul și a schimbat cursul intonațional în numele titlului, a realizat consonanța completă a acestui titlu cu însăși starea de spirit a piesei) O nuanță similară a diferenței constă în faptul că începem să citim și să desemnăm structura peisajului chinezesc ca repetare a unui motiv sau ca un clopot de motive Diferența de natură a acestor două metode va fi dezvăluită cu toată claritatea dacă comparăm modelele de clopoțel din peisajul chinezesc cu cel mai distinct exemplu de repetiție - în plus, pur geometrică - într-o astfel de formă, de exemplu, așa cum ne întâlnim ea cel puțin în țesutul crenelurilor, colțurilor și intersecțiilor tipice modelelor maure Într-un fel sau altul, acest fenomen plastic, parcă născut din rezonanța sunetului, este probabil tocmai motivul pentru care este atât de flexibil nu numai în transmiterea plastică a sunetelor sau în sonoritatea sa plastică independentă în acele cazuri în care nu își stabilește nici un fel sarcini sonore-reprezentative O imagine născută din muzică se străduiește inevitabil să sune Este interesant că cele mai "sunatoare" exemple de peisaj sunt peisajele asociate cu ceață Acest lucru este, de asemenea, caracteristic imaginii de mai sus a unui clopoțel dintr-o mănăstire îndepărtată, unde liniștea și clopoțeii îndepărtați de gong-uri încă curg prin detaliile plastice care ies din inexistența ceață a unui fundal monocromatic; dar acest lucru este valabil și pentru simfoniile nebuloase ale lui Whistler - copiate în mare parte din japoneze - care pot fi bine menționate aici Da, și "cețurile" lui "Potemkin" înșiși, din care, de fapt, a început toată conversația Și asta nu este o coincidență Acesta este cel mai evident și mai accesibil caz, deoarece efectul transmisiei plastice a sunetului aici este mult facilitat de o altă caracteristică a sunetului captată plastic - estomparea contururilor elementelor individuale ale imaginii: este, parcă, sunetul pierdut în depărtare (Ausklang of sounds) Nu degeaba suita lirică și jalnică a muzicii "ochilor" a "cețurilor Potemkin" caută prin mijloacele sale același lucru și în posibilitățile de filmare Aici, în mâinile pricepute ale operatorului Tisse, trece întregul set de instrumente: tul natural al ceață reală este asistat de tul și plase în fața lentilei pentru estomparea în profunzime, iar acestea sunt reluate de estomparea optică a marginilor imaginii de un sistem de lentile speciale (soft-fo-cus'Hbix) : * * Cu toate acestea, înainte de a trece mai departe, trebuie remarcat încă un canon compozițional al chinezilor și japonezilor, care decurge la fel de complet din aceleași principii străvechi ale taoismului - din

principiile Yin și Yang Faptul este că aceleași principii guvernează nu numai artele, ci și punctele de plecare de bază ale științelor În special, ele sunt, de asemenea, supuse, de exemplu, sistemului numeric chinezesc Acest sistem nu se bazează pe faptul că un număr este mai mare decât celălalt, stând lângă el, cu o unitate Pentru chinezi, diferența esențială dintre numerele adiacente (inevitabil pare și impar) nu este deloc că acestea sunt diferite cantitativ sau că unul poate fi împărțit la două fără rest, în timp ce celălalt nu poate Pentru chinezi, diferența decisivă între numere similare constă în faptul că unul dintre ele aparține unui clan sau clan - familiei pare, iar celălalt altui clan sau clan - familiei impare Și unul dintre aceste clanuri este subordonat începutului lui Yang, iar celălalt fel începutului lui Yin, iar împletirea reciprocă a ambelor prin fiecare unitate ulterioară a seriei normale de numere construiește unitatea întregii serii, care și aici - ca în altă parte - se bazează pe același principiu al pătrunderii reciproce a acestor două opuse începute! Marcel Granet scrie despre acest fenomen curios într-o carte excelentă (Marcel Granet, La Pensée Chinoise, Paris,): " Conceptul de cantitate nu joacă în esență niciun rol în conceptele filozofice ale chinezilor Între timp, numerele ca atare sunt pasionate de înțelepții Chinei antice Una dintre principalele trăsături ale gândirii chineze este un respect extraordinar pentru simbolurile numerice în același timp cu un dispreț izbitor pentru reprezentările cantitative "(p) " În China, clasificarea numerică guvernează toate detaliile gândirii și aranjamentelor de viață Combinând și împletindu-le * între ei, chinezii au ridicat un întreg sistem divers de corespondențe numerice "(p) Acest lucru dă naștere unor principii foarte specifice ale matematicii și operațiilor matematice ♦ Strugurii folosește aici termenul "imbriquement", care înseamnă literal "combinarea lor după principiul zidăriei" Mai multe despre asta mai jos (Notă de S M Eisenstein) Dar aici ne interesează mai ales altceva, și anume, presupunerea că această concepție trebuie inevitabil să se reflecte și în principiile compoziției plastice, unde artistul chinez se ocupă de elemente numerice și cantitative Și într-adevăr, vedem că jocul reciproc al "par-impar" în compoziția plastică este extrem de răspândit și dă aici același tip de efect de "chime" și același sentiment de un fel de organice ca în toate celelalte cazuri unde construcția și compoziția provin din aceleași principii fundamentale ale Yang și Yin Ceea ce scriu aici nu este deloc o simplă enumerare a "curiozităților" felului chinezesc și japonez de a compune care au căzut în seama cuvântului Și nu numai pentru că acest principiu are loc cu mult dincolo de compoziția Orientului (mai multe despre cele de mai jos), ci în primul rând pentru că construcțiile compoziționale sunt de tip impar-impar (fie ca lungime, în numărul de figuri, în ritmul împărțirea cadrului) sunt foarte importante în modelele combinațiilor de asamblare În anexa articolului despre structura Potemkinului, în timp ce analizăm succesiunea regulată a pieselor de montaj a scenei întâlnirii navei de luptă cu skiff-urile , a trebuit să ne referim la această "regula de aur" a alternării "par-impar" "în grupuri în cadrul unor prim-planuri succesive ale acestei scene Principiul impar-par în compoziție este, de asemenea, de un interes deosebit pentru noi, deoarece este unul dintre cele mai eficiente mijloace atunci când un peisaj pur peisagistic se dezvoltă în ceea ce s-ar putea numi "peisaj uman", adică din momentul în care un grup de figurile umane devin centrul picturii Până în acest moment, grupurile de oameni împrăștiate în peisaj sunt în întregime supuse principiilor generale ale soneriei plastice și ale repetiției

Totodată, pe parcelele în care sunt deosebit de multe fpgur-uri, ele sunt plasate, în plus, pe aceleași linii ale partiturii ca și elementele peisajului Acest lucru se datorează faptului că în arta Orientului Îndepărtat există aceeași etapă ca și în Egipt, stadiul incapacității de a plasa figuri unul în spatele celuilalt Și iată-le la fel ca în Egipt, sunt în schimb plasate unul deasupra celuilalt Dacă într-un peisaj se formează o analogie cu o fișă de punctaj deoarece elementele sunt plasate acolo pe măsură ce sunt desenate în natură în înălțime (lanțuri muntoase - deasupra, râuri - dedesubt, râuri și stânci - între ele), atunci, în combinațiile cu mai multe cifre, acest lucru se obține ca urmare a necesității de a plasa un număr de figuri deasupra unui număr de cifre, deoarece încă nu există posibilitatea de a plasa unele figuri în spatele altora! Este interesant de urmărit o anumită evoluție în acest sens Între etapa în care sunt aproape "egipteni" pur și simplu desenați rând peste rând și etapa în care este deja surprinsă "etapa" plasarea grupurilor unul după altul adânc, există o etapă lungă când figurile rămân așezate în rândurile unul deasupra celălalt, dar un astfel de aranjament încercând să justifice și să motiveze Într-o anumită măsură, acest lucru se observă chiar și într-unul dintre cele mai vechi exemple de artă plastică chineză care a ajuns până la noi - pe un relief plat al lucrării secolului al II-lea d Hr e din mormântul lui Ulyanets , înfățișând celebra "Bătălie pe pod" În unele părți ale acestui relief, aranjarea figurilor - în rânduri orizontale - este motivată de faptul că unii dintre oameni și carul se deplasează de-a lungul podului (adică deasupra), iar cealaltă parte operează pe râu (adică dedesubt) În părțile rămase, plasarea orizontală a individului de "linii" de detalii de luptă nu mai sunt motivate de nimic și este foarte incitant, parcurgându-le cu ochiul, să stabilești repetarea ritmică a detaliilor identice în rânduri diferite: uneori sunt pur și simplu aceleași, alteori sunt prezentate sub forma unei întorsături "oglindă", uneori în modificări și variații ale unuia și aceluiași motiv etc Stephen W Bushell, în cartea sa despre arta chineză (Stephen W Bushel , L'Art Chinois, Paris,) oferă exemple de imagini similare în relief plat de la Muntele Xiao-tangshan, datând din secolul I î Hr e Intriga de aici este o mare expediție de vânătoare, dar tipul de plasare a figurilor aici este exact același: aceleași repetiții ritmice ale figurilor identice împletite cu repetițiile ritmice ale altora Este curios că aceste reliefuri au supraviețuit nu doar ele însele, ci s-au păstrat și descrieri poetice ale acestei vânătoare Și, comparând tipul de descriere poetică a acestui eveniment cu compoziția plastică a prezentării sale grafice, ne uimește asemănarea structurii ambelor Așa cum aici sunt imagini plastice individuale, acolo desemnările lor verbale individuale alternează în mod repetat Luați măcar primul "vers" Chiar și în această traducere inevitabil relativ precisă, desigur, sunt surprinse principalele trăsături caracteristice ale construcției în sine: Carele noastre erau grele și puternice, echipele noastre erau cădării bine perechi Carele noastre au strălucit și au strălucit, Caii noștri sunt strălucitori și puternici Toate rândurile încep cu același cuvânt ("al nostru") Începuturile primului și al treilea rând sunt în general aceleași ("carurile noastre") Începuturile celui de-al doilea și al treilea nu sunt identice, dar apropiate tematic unul de celălalt și de ambele linii ("echipe", "mine", "care") A doua linie vorbește despre "călărie" În al patrulea, ei sunt desemnați și printr-un alt cuvânt - "cai" (parcă aceiași "cai" într-o perspectivă diferită) A doua linie vorbește despre "împerechere" ("cai") În celelalte trei rânduri avem două definiții pereche ("grea și

puternică", "strălucită și strălucită", "sclipitor și puternic") Dacă începem să privim reproducerea "Bătăliei de pe pod" din același unghi de vedere, vom vedea că repetițiile și variațiile figurilor individuale de acolo răsună exact în același mod poetic, adică mișcarea muzicală, ca este cazul în pasajul poetic de mai sus În exemplele ulterioare, această manieră primitivă de a plasa figurile în "linii" una peste alta este deja motivată de o "perspectivă" specifică (cum ar fi axonometria, adică lipsa unui punct de fugă și a unei reduceri corespunzătoare a cifrelor) Acest lucru dă o impresie absolut uimitoare de "atemporalitate" spațială Punctul de fuga este, parcă, scopul ca spațiul să se grăbească undeva Aceste compoziții spațiale, lipsite de un punct de fuga, par a fi eliberate de agitația scopului lumesc și scufundate în contemplarea pură și ființa atemporală Acest lucru este facilitat de eliberarea acestor imagini de elemente aleatorii, "tranzitorii" ale clarobscurului; iar din punct de vedere al culorii, ele par a fi la fel de eliberate de variabilitatea eternă a văii lumești, ca și conștiința unui înțelept, cufundat în contemplarea eternității principiilor de bază ale universului [ ] Atunci când avem de-a face cu tipul obișnuit de pictură pe pergament, dar cu figuri umane, atunci aranjarea compozițională a unor astfel de grupuri umane răsună exact cu aceleași prevederi pe care le-am dezvoltat în analiza peisajelor Astfel, de exemplu, este o parte a unei picturi similare din secolul al XIII-lea, care îl înfățișează pe ministrul Suga-varano Michi-zane la tir cu arcul Aici, repetarea "triadelor" este deosebit de fermecătoare - trei figuri așezate de-a lungul marginii inferioare și "soneria" lor cu trei figuri plasate în partea de sus Dar limita captivantă, desigur, ajunge la "Noaptea la lumina lunii în Palatul Imperial" - aceasta este o adevărată "sonată la lumina lunii" a picturii orientale Aparține secolului al XII-lea, este atribuită lui Fujiwara Takayoshi și face parte dintr-un număr mare de picturi suluri care ilustrează romanul clasic Genji-Monaga-tari, scris de prințul Genji Murasaki Spkibu Din acest tablou nu cunosc decât un fragment plasat în Propylăen Kunstgeschichte, volumul IV (Otto Fischer, Die Kunst Indiens, Chinas und Japans,) Dar deja pe acest fragment separat, "melodiozitatea" sa uimitoare este vizibilă Se pare că sunetul flautului, interpretat de unul dintre personaje, curge de-a lungul liniilor oblice ale balconului care se ridică spre lună Verticale rare ale stâlpilor traversează ritmic potecile verde pal ale covoarelor diagonale; voalurile întunecate aruncate peste balustradă repetă motivul verticalelor în pliuri moi; grupuri de contururi fantomatice de figuri așezate se opun urmăririi uscate a liniilor de construcție; strălucirea argintie a veșmintelor lor (în original sunt stropite cu praf de mica argintie, așa-numita "mica") și petele întunecate ale cofrajelor înclinate în direcții diferite - toate luate împreună creează un uimitor liric și în același timp dureros atmosfera acestui exemplu perfect de "muzică pentru ochi" O analiză a modului în care principiile compoziției muzicale a unui peisaj pur cresc în aceeași compoziție de grupuri și figuri umane a fost complet potrivită aici, deoarece vedem exact același lucru în scena ceților din Potemkin, unde problema începe cu pură "natura indiferentă" și trece treptat în tăcerea jalnică a locuitorilor orașului, care s-au apropiat de cadavrul lui Vakulinchuk, unde grupuri separate și prim-planuri separate sunt combinate după exact aceleași principii muzicale pe care a fost construit începutul scenei În ceea ce privește analiza scenei întîlnirii navei de luptă cu skiff-urile menționate mai sus, acolo arătăm clar această "regula de aur" a alternanței chiar și chiar

folosind exemplul unei compoziții cinematografice reale În același exemplu al scenei skiff, puteți vedea nu numai țesutul elementelor numerice Acolo este urmărită și interacțiunea rectiliniei și rotunjite atât între ele, cât și în ordinea mișcării motivelor în sine în sine Cu toate acestea, cel mai important lucru care trebuie avut în vedere în toate cazurile este că punctul nu este atât în alternanța par-impar, cât în faptul că în acest fel se dă sentimentul intrării reciproce unul în celălalt a două complexe aparţinând două principii opuse ale fenomenelor Și această "intrare unul în celălalt", la rândul său, este un mijloc de a transmite aproximativ într-o manieră plastică senzația însuși procesului tranziției lor unul în celălalt, adică senzația dinamicii de bază a procesului de devenire, care este alcătuită din trecerea contrariilor unul în celălalt În montajul terminat, această tranziție de la grupurile pare la cele impare nu este niciodată percepută ca o împingere și alternanță, ci este resimțită într-adevăr ca o tranziție de la o calitate numerică la alta * * * În ceea ce privește însuși tipul de pictură pe scroll și vicisitudinile dezvoltării sale, se dovedește că are mult mai multe în comun cu cinematograful decât ar părea Tradiția picturii pe sul se păstrează în mare măsură și de mult timp în gravura japoneză, și anume că opa nu se limitează în niciun caz la marginile unei singure foi, ci foarte adesea constă din mai multe foi - dipticuri și triptice - care pot destul de mult există pe deplin separat, în conformitate cu o imagine completă a stării de spirit și intriga este dată numai atunci când sunt așezate unul lângă altul În acest sens, metoda de montaj a cinematografiei, în care în procesul de filmare un singur curent al unui eveniment se rupe în cadre separate și este reasamblat într-o frază întreagă de montaj prin voința editorului, repetă complet această etapă în evoluția generală cursul istoriei picturii Este evident mai ales pe mostrele de artă orientală Și deși în seria intrigă de gravuri, să zicem, de Hogarth ("Mariage à la mode" * sau "Progresul Thè Rake" **) se pot surprinde aceleași tendințe și trăsături - conform montajului pur intriga al evenimentelor, Estul rămâne mai aproape de însăși natura cinematografiei, unde sunt posibile astfel de apartamente paradoxale precum O sută de vederi despre Fuji a lui Hokusai, care par [similare! multipunct! percepția "Turnului Eiffel" în pictura lui Delaunay (în zorii cinematografiei), sau, într-o măsură și mai mare, o serie de cadre din care, la întoarcere, există aceeași senzație de mai multe fețe și de relief al Muntelui Fuji , care crește dintr-o combinație de cadre care se contopesc într-o imagine de montaj monumentală a fenomenelor În ceea ce privește principiile compoziției, în aceste zone mici, pe aceste foi individuale, modelele sale generale rămân aceleași Modelul scroll-ului de imagine este orientativ și este interesant că în el soneria și enumerarea motivelor sunt clar palpabile * deoarece este alungită și linia fiecărui element este ușor de urmărit în toate modulațiile succesive prin care trece În acest caz, imaginea întrețeserii și corespondențelor motivelor și liniilor plastice individuale este la fel de clară După cum am observat mai sus, imagini separate de tipul obișnuit se nasc din acest tip de hartă în ordinea normală - "Căsătoria la modă" (franceză) - "Veil Career" (engleză) mod - împărțirea continuității fluidului general în motive separate smulse din curentul general Exact în același mod, fluxul continuu de glissando, caracteristic vocii și coardelor, este disecat, trecând, de exemplu, în scara temperamentală a pianului Dar mai interesant este un alt mod de a aborda tipul convențional canonizat al unei imagini dreptunghiulare Panglica pergamentului "se pliază" într-un dreptunghi!

Dar nu este pliat de la sine (ca o panglică într-un sul), ci pe suprafața sa (în planul imaginii) imaginea este pliată Imaginea de pe panglica de defilare "se pliază" într-un dreptunghi! Și aceasta nu este o metaforă, nu este un joc de cuvinte, ci un fapt Se dovedește că există o etapă intermediară care se află între forma canonică a scroll-ului tablou - unde liniile partiturii de plastic se desfășoară goale una lângă alta - și acele, nu mai puțin canonice foi dreptunghiulare, în care același scor strict al are loc interconectarea motivelor individuale, dar acolo unde acestea nu mai rulează unul lângă altul, ci stivuite unul peste altul Acest lucru complică la infinit posibilitatea de a "citi" și "urma" parcursul motivelor individuale, care nu mai merg paralel unul cu celălalt, ci unul prin altul! Schema acestei etape de tranziție de la un ma-kemono care se întinde la nesfârșit la un dreptunghi limitat - în cazul acestui "pliere" - se sugerează și arată aproape ca un "joc de cuvinte" grafic cu o aromă ironică inerentă Nu stiu cate exemple asemanatoare se pot gasi, dar am dat peste cateva cazuri asemanatoare! Una dintre ele aparține pensulei unui secol al VIII-lea (!) anonim Și reprodus de Fischer (în plus, fără niciun comentariu!) Împreună cu și la egalitate cu orice exemple "normale" de pictură chineză Un alt caz aparține, de asemenea, unei varietăți timpurii Dar de data aceasta până la începutul timpului pre-ziar jurnalism În Orient, ca și în alte părți ale lumii, apariția ziarelor este precedată de o etapă de pliante ilustrate, de obicei în versuri "sub forma unei balade care glorifica un eveniment senzațional (cutremur, omor, executarea unui bandit etc) De obicei, un astfel de prospect, în plus, este prevăzut cu o gravură Astfel de pliante sunt încă parțial în circulație în Mexic (mai ales în acele părți ale acestuia în care ziarele normale sunt mai puțin în circulație) În același timp, vânzătorul însuși cântă balade și vinde pliante, care descriu în termenii cei mai isterici cum se pocăiește un criminal înainte de execuție sau cum a murit un general popular într-un anume an Nu e de mirare că sunt adesea numiți "lamentos" - doliu În Mexic, eu însumi a trebuit să cunosc o bătrână - văduva celebrului Vanegas Arroyo, regretatul editor al unor astfel de "coridos" (cântece) Am scotocit îndelung prin micul ei magazin în căutare de gravuri ale inegalabilului José Guadalupe Posada , unul dintre cei mai prolifici ilustratori ai acestora la începutul secolului nostru Totuși, exemplul pe care îl am în minte este din secolul al XVII-lea Acesta este unul dintre puținele pliante originale care au supraviețuit deloc și este dedicat asediului orașului Osaka în S-a întâmplat să-l văd într-o carte de istoria jurnalismului japonez, dar într-o reproducere atât de slabă încât este imposibil să o reproduc aici Prin urmare, mă voi limita la diagrama gravurii descrise pe ea În centrul orașului Osaka Cool - figurine cu războinici care luptă Pe patru laturi sunt părțile superioare ale vârfurilor și steaguri ale regimentelor care asedia Osaka Pe marginea superioară este soarele, lăsând în urmă munții (și nu coborând din nori, așa cum ar părea la prima vedere) Interesant este și aici că tendința de a "plia" aici este ajutată și de tema în sine: asediul - mediul Cu toate acestea, asediile, ca temă, sunt, de asemenea, foarte frecvente în makemono-urile extinse Deci nu există niciun motiv să deducem aici principiul circular al compoziției doar din intriga De asemenea, nu este necesar să o derivăm din considerații pur aplicate, așa cum, de exemplu, este cazul într-un tablou "cu patru fețe" Holbein (acum restaurat): acolo era un tablou o acoperire de masă, un tablou, din care părți s-au întors firesc spre patru margini ale mesei - "cu fața" către cei care stăteau în jurul lui! Cu toate

acestea, primul exemplu cel mai fundamental consistent rămâne cel mai curios și asta pentru că mai bine de o mie de ani mai târziu, la periferia momentului în care tabloul, închis în dreptunghiul cadrului, este din nou aruncat în mobilitate de-a lungul unei mișcări bandă - de data aceasta o adevărată bandă de rulare a unui film cinematografic, - găsim din nou o etapă de tranziție similară, în care elementele peisajului sunt din nou plasate exact în același mod ca în anonimul abia menționat din secolul al VIII-lea Între pictură și cinema, mijlocul nenumăratei legiuni de "tiz-mov", çcTb este cel care și-a dat toată ingeniozitatea întruchipării evazivei pe pânză, elementul principal al artei - mișcarea zheniya Această etapă intermediară, această legătură cea mai distinctă dintre pictură și cinema, este futurismul, în acelea dintre căutările sale originale cele mai distincte care altele sunt grupate în jurul "figurelor de oameni cu șase picioare" ca încercări de a transmite în acest fel un sentiment al dinamicii alergării etc Pensulele compatriotului nostru David Burliuk aparțin unui peisaj pitoresc și unui număr de desene în stilou, unde fluxul normal al complotului pictural al imaginii într-un caz este plasat de-a lungul unei spirale care se desfășoară, iar în celălalt - la fel ca anonimul numit ma secolul al VIII-lea - pe toate cele patru laturi ale dreptunghiului de pânză Apoi a rămas să "rupem" cadrul și să întindem elementele într-o serie de diviziuni ale unei benzi care rulează continuu Apoi - tăiați această bandă în parcele separate Și apoi, în succesiune rapidă - complot după complot - pentru a le arăta privitorului, realizând astfel nu unitatea morfologică statică a imaginii, ci unitatea dinamică Este exact ceea ce a făcut din cinema cel mai înalt stadiu al picturii Și, ca atare, trăsăturile sale intră inevitabil în contact cu etapele inițiale ale picturii: ca și cum ar recrea pe pânza ecranului forma unui tablou timpuriu, dar de data aceasta sub forma unei mișcări reale a unei benzi care rulează cu adevărat, care nu se desparte în cadre separate de foi, ci crește din dreptunghiuri separate - imagini cu cadre care alcătuiesc însăși realitatea alergării ei În primul rând, această mișcare se va naște dintr-un sistem de schimbare dinamică a cadrelor, generând prin cursul lor principalul fenomen cinematografic al mobilității imaginii, pentru ca ulterior din aceeași comparație de noi cantități - nu mai multe cadre dar elementele de montaj - cadre - dau naștere tuturor varietăților de fenomene fizice - tempo și senzație psihofiziologică de dinamică Cât despre principiul fluidității continue în sine, aici cinematograful - ca reprezentant cel mai desăvârșit al artei dinamicii neîntrerupte - inevitabil, ca întotdeauna în stadiul cel mai înalt de dezvoltare, repetă într-o nouă calitate cele mai inițiale forme ale continuității fluxul de evenimente, deoarece are loc în primele etape de dezvoltare orice domeniu de narațiune sau poveste Acesta nu este cazul doar cu chinezii și japonezii În exact aceeași pictografică, adică în ordinea scrierii semifigurative, indienii din Statele Unite ale Americii de Nord și-au expus legendele Cedând Orientului în ceea ce privește nivelul de tehnologie și capacitățile de care dispune, lipsit de hârtie și cerneală (hârtia a fost inventată în jurul anului după nașterea lui Hristos de către ministrul chinez Cai Lun), indianul este în același timp privat de posibilitatea de a creează propriul tip de makemono Totuși, în ciuda acestui fapt, și aici tendința de bază rămâne aceeași - și vedem că intrarea indianului, limitată de dimensiunea pielii de bivol, este totuși extinsă la fel de constant într-o linie continuă - într-o poveste pictografică, care, incepand din centru , se desfasoara de aici in spirala Același este principiul continuității

care pătrunde în vechiul mod de a scrie grecii antici - notoriul "bustrophey-don", unde textul curge la fel de continuu, trecând din rând în rând, din acest motiv urmează din rând în rând, alternând fie de la dreapta la stânga, apoi de la stânga la dreapta (numele însuși a păstrat amintirea imaginii originale care servea la desemnarea unui astfel de mod de a scrie - "cursul unui plug tras de boi") Trecerea de la exemple de plasare a imaginilor la exemple de direcție în scris este complet legitimă: în primul rând, pentru că aparțin aceleiași serii evolutive (și acest lucru se vede clar în exemplele de scriere pictografică goală) și, în al doilea rând, pentru că la bază ambele poartă aceeași tendință spre continuitate* și, în al treilea rând, și în cele din urmă, pentru că procesul de dezintegrare este același în ele - în fraze și rânduri separate într-un caz, în imagini independente - în celălalt Ca exemplu de "renaștere" a continuității fluide cu un efect foarte accentuat al noutății paradoxale a "tehnicii", putem cita un caz dintr-un alt domeniu - nu din istoria inscripțiilor, ci din istoria prezentării literare în sine Literatura are și propriul sistem de "temperament" și împărțire prin paragrafe și semne de punctuație Doar literele analfabeților sunt scrise într-un "curent", fără a separa fraze și semne de punctuație (a trebuit să citesc cu voce tare multe astfel de scrisori vechii mele menajere - mătușa Pașa - de la rudele ei din diferite sate ale Uniunii Sovietice) Există însă și un caz de renaștere ca dispozitiv literar al unei astfel de scrisori într-o continuă "lovitură", acest caz fiind celebrul ultim capitol din "Ulysses" de James Joyce Acesta este capitolul în care doamna adormită Bloom, printr-un fel de polifonie polifonică, reamintește imaginile foștilor ei iubiți, așteptând pe patul conjugal sosirea soțului ei de drept * Continuitatea fluxului general - aceasta trebuie să fie cea mai simplă și primitivă modalitate de realizare a unității întregului - singura cale disponibilă în aceste etape timpurii de dezvoltare (Prin S M Eisenstein) Acest capitol, după cum știți, este scris fără un singur semn de punctuație și reproduce extrem de exact fluxul de gânduri pre-somnolosit al unei persoane care adoarme Unul dintre secretele impactului acestui capitol (și al găsirii tehnicii în sine) este, desigur, că aici este surprinsă una dintre cele mai profunde trăsături ale etapei primare în dezvoltarea conștiinței: totalitatea nedivizată și fluiditatea reprezentărilor nediferențiate a stadiului care precede stadiul de "dezmembrare" activă a conștiinței prin stadii mai înalte ale dezvoltării sale Cu toate acestea, combinarea corectă a ambelor tendințe: atât continuitatea (caracteristică gândirii timpurii), cât și dezmembrarea (conștiința dezvoltată), adică independența individului și comunitatea întregului, desigur, nu puteau fi realizate decât de cinema - o cinema care începe de unde "se rostogolește" cu prețul distrugerii și descompunerii înseși fundamentele artei lor, alte varietăți de artă în acele cazuri când încearcă să surprindă zone care sunt accesibile în întregime doar cinematografiei (futurism, suprarealism, Joyce etc) Căci numai aici - în cinema - este posibil să întruchipăm toate aceste aspirații și tendințe ale altor arte - fără a abandona realismul - cu care alte arte (Joyce, suprarealismul, futurismul) sunt nevoite să plătească, dar mai mult decât atât - aici sunt purtate nu numai că nu în detrimentul acesteia, ci și cu rezultate realiste deosebit de strălucitoare Poate că aici trebuie să abordez de ce în majoritatea analizelor mele referitoare la elementele și natura cinematografiei, de atât de mulți ani folosesc de obicei o analiză paralelă a trăsăturilor artei Orientului Îndepărtat Acest lucru se datorează faptului că în China, arta, ca și alte forme de viață, viziunea asupra lumii, știința

și limbajul, ajungând în anumite stadii de dezvoltare (progres nu prea departe), s-a oprit în aceste etape Atinsă această limită, nu a mers înainte, ci în lățime Nu abordez aici condiționarea istorică și socială a acestor fenomene - asta ne-ar duce prea departe Dar faptul însuși, așadar, ne face posibil tocmai aici să observăm orice faze caracteristice dezvoltării timpurii a gândirii și artei Aceste faze sunt, parcă, conservate artificial în astfel de stadii "copilărești" și "adolescente", care în artele noastre pot fi găsite doar pe mostre de arhaism profund și primitivitate În China și Japonia, însă, întâlnim adesea exemple de asemenea canon arhaic, dar în cea mai bogată elaborare în amploare - în toată bogăția de mijloace și oportunități pe care o oferă o eră de dezvoltare superioară Canonul în sine rămâne intact Astfel, de exemplu, în abilitățile incomparabile de actorie și de teatru ale lui Mei Lan-fang , principiile inițiale de bază ale oricărui teatru timpuriu au ajuns până la noi într-o formă pură și neatinsă (desigur, ajustată pentru un element pur național) Aceste principii în majoritatea celorlalte cazuri trebuie restaurate aproape prin presupuneri sau prin intermediul unei intuiții demne de Cuvier ! Nu degeaba istoricii teatrului găsesc o afinitate între construcțiile teatrului Mei Lan-fang și modelele grecești timpurii ale teatrului Nu fără motiv, observând modul în care Dr May tratează canonul succesiv în chiar procesul de joc, putem observa pe un exemplu viu cum un "canon" consacrat și nezdruncinat poate fi în același timp o sursă a celei mai vie plăceri în ceea ce privește creația sa depășirea în termen de restricții odată stabilite Se amintește canonismul liturgic al spectacolelor și miracolelor medievale , convențiile canonizate ale dramei și spectacolului de teatru elisabetan pre-Shakespearian și revitalizarea tuturor acestor lucruri de către geniul lui Shakespeare Exemplele vii ale acestui trecut în Occident au dispărut de mult și doar prin indicii ne putem imagina (și chiar și atunci nu foarte concret) ce a fost totul Acolo unde exemplarele antice încă supraviețuiesc, ele rămân de obicei într-o formă atât de primitivă încât este foarte greu să vezi direct din ele embrionii formelor evolutive viitoare, mai perfecte Așa sunt, de exemplu, spectacolele de teatru ale bascilor, care au păstrat în satele din Pirinei trăsăturile teatrului cel mai vechi în forma lor cea mai pură (despre ele știu doar din literatură: "Etudes sur le Théâtre Basque", "La Représentation des pastorales à sujets tragiques" de Georges Hérelle, Paris,) Așa sunt reprezentările religioase și festive ale mexicanilor Am văzut și eu exemple din aceste ultime ochelari Și pentru a descifra trăsăturile izbitoare ale acestor "embrioni" de forme teatrale, trebuie, desigur, să avem o experiență considerabilă în tratarea exemplelor mai bogat dezvoltate în lățime Acestea sunt modelele culturii chineze Și indiferent de ce domeniu de cultură atingem aici - principiile scrisului, fie că pictografia timpurie, fie construcția limbajului și turele de vorbire, tehnica teatrului, principiul compoziției picturii, sistemul de l și numărarea și numerele etc , etc - peste tot vedem luxos, divers și în detaliu principii dezvoltate inerente fazelor inițiale ale formării ramurilor individuale ale culturii în general Și apoi s-a întâmplat că noi, regizorii de film sovietici, aveam sarcina de a face nu numai filme, ci și speciale să cunoască, să construiască și să formuleze principiile primare ale culturii cinematografice și ale esteticii în general* Această artă este tânără, născută sub ochii noștri, dar este profund legată de tradiția culturală a tuturor artelor individuale, parcă contopite în ea Aceste sarcini au inclus, în primul rând, elucidarea esenței naturale specifice acestei arte tinere, adică

a unei astfel de esențe a ei care să fie liberă de împrumuturile și copierea sclavă a tehnicilor și trăsăturilor altor arte pe care cinematograful le combină sintetic în în sine Și în această chestiune, desigur, ajută la familiarizarea cu acele faze inițiale prin care trec toate și toate celelalte arte, deoarece în istoria formării propriei sale originalități, estetica cinematografică trece inevitabil prin aceleași faze în care dezvoltarea alte arte au trecut prin etape Aici sunt deosebit de valoroase culturile din Orient Și mai ales cea mai veche cultură și tradiții culturale care vin din China Este, de asemenea, caracteristic în acest sens faptul că în munca mea personală de cercetare, de-a lungul tuturor acestor ani, am trecut de la conceptele mai superficiale și mecanice inerente interpretării japoneze a moștenirii primite din China, la esența organică a conceptelor de chinezii înșiși Acesta este un proces complet natural de investigare a subiectului în sine, mergând inevitabil de la aparență la esență, de la semn la principiu, de la dispozitiv la metodă Această cale a mers de la o secțiune mai populară și mai simplificată a culturii orientale - de la japonezi - la principiile profunde ale Chinei De la "romanii" din Orient - japonezii - până la "elenismul" estic al Chinei antice * * * Credem că principiile de construire a peisajului muzical, emoțional "indiferent" al chinezilor răspund neobișnuit de clar metodelor prin care "suita de ceață" a peisajului "Potemkin" a fost construită în forma descrisă mai sus * Pionierii în această direcție, dar în primul rând pionierii practici, au fost, desigur, americanii - și D -W Griffith mai presus de toate; cu toate acestea, ei înșiși scriu că odată cu apariția filmelor sovietice "începe o nouă eră a esteticii cinematografice", care a absorbit experiența a tot ceea ce s-a făcut anterior și a formulat pentru prima dată principii distincte de artă și compoziție cinematografică (vezi: Lewis J a s k o bs , The Rise of the American film, , p , și articolul meu "Dickens, Griffith and Us" din colecția "Grpffit", Goskinoizdat,) (Notă de S M Eisenstein) p M Eisenstein, vol Putem vorbi aici despre stilizare, sau împrumut, sau despre influență directă? Cunoscând destul de îndeaproape autorul "Potemkin" (!), pot spune că acest lucru nu s-a petrecut aici: în acest sens, m-am interesat mult mai târziu de natura compoziției peisajului chinez Înainte de a deveni interesat de peisajul oriental în general, Orientul m-a atras prin celelalte aspecte ale sale, în special, prin scrierea hieroglifică, care în unele etape inițiale a ajutat la formarea unor idei despre principiile montajului M-am interesat de peisajul chinezesc mult mai târziu - deja în perioada de analiză a modului în care peisajul este folosit în picturile mele și nu invers În general, peisajul joacă un rol foarte important în toate filmele mele: peisajul urban nocturn de la Petrograd în octombrie, cele patru anotimpuri ale peisajului rusesc din Vechi și Nou, Que viva Mexico! - se desfășoară pe deplin în peisajele din Mexic π etc În același timp, peste tot rolul peisajului este invariabil muzical și emoțional, în primul rând Cu toate acestea, aici ne vom limita la o analiză a genului "fundamental- npka " de "natura indiferentă" - "Potemkin" Aceeași suită de peisaj "Potemkin" s-a născut tânăr și direct din mijloacele tinerei arte a cinematografiei și, firește, a rezultat în "forme tinere" de expresie, căci tangibilitatea construcției contrapunctice, după părerea mea, este una dintre formele tipice ale unei astfel de tinereți La o vârstă mai matură, există deja o fuziune atât de densă de țesuturi și motive încât tangibilitatea lor directă se pierde Și mie mi se pare că din același motiv "sentimentul de tinerețe" este atât de revigorant este efectul invariabil al modelelor mereu populare de covoare și

țesături grosiere din casă (de exemplu, filate în casă engleză) Pe fondul general al altor țesături, care pierd din ce în ce mai mult din tangibilitatea cursului firelor și fibrelor lor constitutive, ele acționează mereu și impresionează prin prospețimea lor; în timp ce farmecul altor țesături nu se mai sprijină pe aceasta, ci pe perfecțiunea jocului de revărsare a suprafeței celei mai uniforme și netede a materiei Limita în acest sens este atinsă de țesăturile din fire de sticlă - țesături care pătrund din ce în ce mai mult în viața în America [ ] Modelul de țesătură aici nu mai este format din cursul cel mai natural al firelor sale constitutive, ci trece sub forma unui model pe suprafața sa netedă Este ceva asemănător cu același lucru care s-a întâmplat cu picturile cu pergade descrise mai sus, unde în istoria dezvoltării lor vine un moment în care nu mai este panglica în sine cea care se pliază și se desfășoară, ci se pliază în sus partea de sus a scroll-ului este imaginea în sine (și dintr-un acarian continuu devine un dreptunghi cu auto-închidere) Ceva de același fel se întâmplă cu arta olăritului, mai ales în mod clar, de exemplu, în Peru Aici, la început, nu există încă o împărțire a funcțiilor formei în utilitare și artistice Aici încă le servește inseparabil pe amândouă Vasul, conform scopului său, este în primul rând utilitar Aceasta îi determină forma Cu toate acestea, această formă este în același timp un rudiment al descrierii, deoarece chiar și acest primitiv primitiv reflectă și imaginea "sugestivă" originală - o persoană - așa cum o vor face toate formele de artă de-a lungul istoriei lor Desigur, acest cel mai vechi "portret" al unui bărbat "afișează" doar o caracteristică a originalului - capacitatea sa de a conține alimente și lichide Această legătură între vas și stomacul uman s-a păstrat în limbă multă vreme: dacă Evul Mediu numește o persoană "vas al păcatului", atunci vorbim încă despre shtof-uri și sticle "cu burtă" Așadar, în primele etape, vasul l ia formă după asemănarea unui om din primitivul cel mai crud, când forma oalei surprinde doar imaginea stomacului, înainte ca vasul să înceapă să prindă contur sub formă de oală -omuleţ cu burtă Dar foarte curând sarcina de a conține lichid și sarcina de a reprezenta o persoană sunt separate Vasul (cel puțin pe mostrele peruviane) nu mai este condus de fața sau capul unei persoane sau animal, ci de o figură întreagă a unei persoane, oameni sau animale: ele "se târăsc afară" sub forma unor imagini sculpturale independente în vârful vasului, și numai pură partea utilitară a sarcinii, deja eliberată de funcțiile de reflectare, afișare și imagine În alte cazuri, linia picturală este preluată și continuată nu de figurile sculpturale din vârf (de o lucrare de obicei uimitoare), ci de o imagine plată pe pereții vasului Astfel, "portretul" sculptural "gol" original al unei persoane este separat de forma utilitară a vasului și devine independent pictural Aici pare să se "stratifice" în ambele domenii ale tipului general acceptat de arte plastice: atât în sculptură (figurine în partea de sus), cât și în pictură plată (desen pe perete) După cum puteți vedea, afișarea unei persoane în artă se realizează mult mai devreme decât apare imaginea sa în artă! Modelele tuturor acestor etape succesive sunt ușor de urmărit în ceramica peruană Strict vorbind, pentru percepția peruvianului timpuriu, unitatea vasului și a figurinei continuă să existe într-o formă integrală și după această separare După unitatea propriu-zisă, ei sunt acum în unitatea "hieroglifică", adică stând unul lângă altul, sunt încă citiți ca una De asemenea, n în caracterul chinezesc sunt "sac" și "bărbat" una lângă alta, iar aceasta înseamnă "femeie" ("bărbat cu burtă") Apropo, acest lucru este păstrat și în engleză, unde "Femeie" este "Omul din pântec", adică literalmente

înseamnă același lucru Același proces se repetă deja pe suprafața însăși, unde modelele se formează în continuare din împletirea elementelor individuale ale unei imagini pure Iar vitalitatea tangibilă a "suporturilor" constructive în sine cade în ponderea tangibilității cursului unei linii structurale sau al unei lovituri în pictură, care corespunde tangibilității unei urme nelustruite din calea unui tăietor în sculptură sau a unui " neînregistrat" trecerea unei pensule pe pânza unei imagini În ceea ce privește elementele structurale, am experimentat binecunoscuta reducție ad absurdum * a acestui fenomen în constructivism Dar simțim aceeași senzație de contrapunct plin de viață când observăm vicisitudinile loviturii exilante ale lui Van Gogh sau când privim suprafața nenetezită a figurilor, de exemplu, într-o serie de lucrări ale lui Michelangelo Așa este, de exemplu, grupul sculptural "Tineretul cucerind bătrânețea" ("Câștigătorul") sau capul lui "Brutus", unde se păstrează toate mișcările dalții creatorului său Iar mișcarea "nepătată" a pensulei de pe pânzele lui Van Gogh - unul dintre farmecele deosebit de subtile ale artei autorului său - explică acuzația aparent ciudată împotriva sa, pe care Herbert Read o menționează (Herbert Read, The meaning of art, Lnd ,) , p): " Van Gogh s-a spus cu dispreț că a rămas desenator toată viața și că și-a pictat picturile așa cum își pictează alți artiști desenele " (!) Ne-am permis să ne oprim asupra acestor exemple în detaliu, nu întâmplător În continuare, va trebui să rezolvăm întrebările despre ce mișcări suferă evoluția formelor de montaj și toate aceste considerații și exemple ne vor ajuta în acest sens Rămâne doar de observat că o analogie curioasă, de exemplu, în ceea ce privește ceramica peruană, o găsim în teatrul chinezesc π japonez Aici, în teatru, este foarte adesea necesar să nu se dea vasului imaginea unei persoane, ci să se îmbrace persoana însuși în imaginea a altceva - adesea extrem de fantastic Printre scena * - reducere la absurd (lat) În cântecele din China și Japonia, de exemplu, se găsesc "spirite": spiritul unei broaște, spiritul unui liliac, spiritul unei stridii și chiar spiritul al unei pietre Aici, în machiajul de scenă, prin metodă ne întâlnim literalmente cu același lucru Pe partea superioară a vasului spdpt peruvian se află o statuie mică sau pe peretele său există un desen, iar acest lucru "înseamnă" că întregul vas în ansamblu este exact ceea ce înfățișează statuia Chinezii sau japonezii fac exact același lucru cu machiajul: își desenează pe față un liliac sau aripi de stridii, iar asta înseamnă că întreaga persoană este spiritul unei stridii, al liliacului sau al unei broaște De asemenea, este interesant să nu uităm că multe haine chinezești și kimonouri japoneze sunt de obicei strict picturale: egrete, ramuri roz de flori de cireș sau ace verzi de pini antici, crapi care urcă pe o cascadă sau apusuri de soare Dacă în domeniul machiajului noi, cunoscând cheia convenției, mai surprindem intenția ascunsă în ea, atunci în spatele profunzimii fuziunii primare panteiste a omului cu natura prin magia hainelor picturale, nu mai putem păstra în mod conștient sus, iar pentru noi rămâne doar să-i admirăm Și, poate, în această admirație în sine, participăm cel puțin parțial la experiența a ceea ce a stăpânit în totalitate gândurile și sentimentele celor care au aplicat pentru prima dată modele ale naturii și peisajului real hainelor Și se pare că aici avem a treia fază a temei generale "omul în interiorul peisajului": aici el - viu și nefigurativ - este îmbrăcat material în haine țesute cu peisaje; în picturi, imaginea sa pitorească este înconjurată de detaliile peisajului scris: și, în cele din urmă, în strofele lirice este pur și simplu prezentă invizibil, pentru că în cele mai vechi versuri "cremură de cireș",

"crizantemă", "lumina lunii", "fluture" sau "tril de privighetoare" nu înseamnă adesea în niciun caz doar ceea ce vorbesc despre deschis și explicit - de fapt, în esență toate sunt metafore, născute din comparație cu "tandrețea", "floarea de tei" sau "sunetul vocii" iubitului Aici, în această "a treia fază", o astfel de enumerare a unor astfel de "elemente ale naturii" aparent irelevante este în același timp o alegorie despre iubit, care chiar poartă adesea o asemenea metaforă sau comparație ca nume (Acest lucru se extinde chiar și la Madama Butterfly al lui Puccini) Poate tocmai de aceea poeziile chinezești sunt atât de lirice, pentru că vorbesc prin peisaj despre o persoană iubită, iar un sentiment uman viu și tremurător pătrunde în fiecare element al naturii, împletindu-se în modelul unui poem liric sau în sensul cel mai lăuntric a unui detaliu pictural aruncat pe mătase sau orez hârtie, în primul rând, o imagine vie a unei persoane, rezolvată prin alegorie poetică printr-un detaliu sau element al peisajului O astfel de "umanizare" a naturii, care este, în esență, o alegorie despre om prin elementele naturii, este caracteristică poeziei oricăror popoare Și în acest sens, nici măcar faptul în sine este cel mai interesant, ci acea nuanță "individuală" în care poezia diferitelor popoare rezolvă aceeași problemă, pe baza caracteristicilor viziunii lor asupra lumii sau viziunii lor asupra lumii Aici este interesant să comparăm chinezii, ale căror imagini și teme sunt pline de nuanțe și modulații nespuse, fluide, sclipitoare, cu eficiența urmărită a grecului, practic și concret, în ciuda lirismului, miturii și misticismului numerelor pitagorice O suflare sugestivă este suficientă pentru chinezi: într-o ramură de cireș sau într-o floare, el prinde respirația imaginii sale iubite, nici nu are nevoie de comparații - petalele înflorite sunt ele însele capabile să transforme un roi de viziuni și idei lirice, vag conturate și cu atât mai poetice, cu atât sunt mai puțin întemeiate pe obiectivitatea concretă Și cum este aceeași temă "metaforică" desenată în mintea și poetica grecilor? Ovidiu ne-a adus moștenirea grecilor despre întruparea reciprocă a omului și a naturii unul în celălalt Și aici nu mai este o nuanță și nici un indiciu Nu un accident vascular cerebral sau trecător Nu o revărsare lirică, alunecând peste scalele schimbătoare ale metaforelor semi-concrete Aceasta nu este o strofă lirică, ci o anecdotă romantică Chiparosul, narcisa sau zambila nu sunt un fragment sau un detaliu captivant al peisajului la care apeleaza muza in cautarea comparatiilor Desigur, iar aici baza este o comparație Dar comparația este deja înregistrată de o anecdotă, trecătoarea unei metafore este o metamorfoză, scrupulos, "material" expunând "procesul" unui "fapt" fantastic și de neconceput în sine Și se pare că în aceste "basme" există mai mult o premoniție a unei viitoare idei clare despre "originea speciilor" - care, fără îndoială, subconștient hrănește întotdeauna acest gen de poezie, precum doctrina "transmigrării sufletelor" "-decât o dorință imediată de a găsi o expresie plastică pentru aspirațiile lirice ale cuiva Nu este suficient ca un grec să se oprească asupra asemănării trecătoare a unei zambile cu un tânăr, sau a unui tânăr cu o zambilă Și nu se va limita la faptul că contemplarea unuia dintre ele ar da naștere unei imagini vag experimentate a celuilalt, astfel încât în alegoria poetică unul l-ar desemna pe celălalt, iar la menționarea unuia, unul s-ar gândi la celălalt Nu Grecul va veni cu o anecdotă conform căreia unul este convertit material în altul Și conform spuselor sale, Ovidiu în Metamorfozele sale va învia și în fața noastră scena în care un zeu și un tânăr se întrec în aruncarea discurilor De asemenea, va descrie în detaliu

împrejurarea în care, din cauza "ricoșetului", tânărul Hyacinth a fost rănit și ucis El o va lăsa pe Phoebe să geme și să plângă plângăreț peste trupul partenerului său tragic decedat Și, în cele din urmă, el va stabili în detaliu și precis semnul decisiv al asemănării tânărului decedat cu o floare tristă, în care zeul dornic îl va transforma - o rană purpurie pe chipul palid alb ca crin: Sângele dintre acela, care, vărsându-se de jur împrejur, a pătat furnica, Nu mai era sânge: mai strălucitor decât scoicile tiriene A crescut o floare Are aspectul unui crin, dacă nu ar avea petale violet, iar crinii au argintii (Cartea a IX-a, -) În acest caz, nici interpretarea "tematică" a contururilor negre ciudate ale modelului de pe petalele albe ale zambilei nu va fi uitată: Mai mult, Apollo: el însuși, într-un spectacol de onoare, și-a înscris picioarele pe o floare; și scria "Ai, ai!" Pe petalele unei flori; se desenează litere jalnice (Cartea a IX-a, -) În alte cazuri, descrierea va fi dată unei recreări detaliate protocolare a "procesului de reîncarnare" în sine, pe care orice "naturalist" ar putea-o invidia! Deci, de exemplu, în cazul în care pedeapsa lui Phoebus cade asupra femeilor edopiene îndrăznețe care l-au sfâșiat pe Orfeu: În crâng, imediat toate femeile edopiene care au săvârșit Acel sacrilegiu, le-a atașat de pământ cu o rădăcină întortocheată Degetele de la picioarele lor - după furia fiecăruia - Le-au întins și le-au străpuns cu un vârf în pământ solid Ca o pasăre într-o capcană pe care i-a pus-o un vânător viclean De îndată ce-și mișcă piciorul, ea simte imediat că a fost prinsă, Bate, dar, toți tremurând, nu face decât să îngusteze legăturile cu mișcările ei, Fiecare femeie, atât de tare legată de pământ, A încercat să scape pentru a scăpa, tulburată Dar rădăcina creț o ține cu încăpățânare și leagă impulsurile nefericite Ea caută, unde sunt degetele, unde sunt picioarele și unghiile? Vede că lemnul se apropie deja de viței ei Aici, încercând să lovească șoldul cu mâna lui, Stejarul lovește: devin stejar si sani; Stejar și umeri Mâinile ei se întinseră înaintea ei Ai recunoaște ramurile - și, recunoscând ramurile, nu te-ai înșela (Cartea XI -) Versurile chinezilor și lirismul poveștilor lui Ovidiu sunt la fel de poetice Ele cresc din același fundal Și ele întruchipează aspirații similare Dar structura, caracterul și metoda lor, după cum vedem, sunt profund diferite, deși fiecare dintre ele este frumoasă în felul său Și mai presus de toate, pentru că amândoi cresc în aceeași măsură în identitatea națională și culturală a popoarelor lor ** $ Există un echivalent cu acesta în compoziția lui "Potemkin"? Mânca! Iar cel mai curios este că aici este vorba nu atât de o persoană și de emoțiile sale, acoperite doar în imaginile unui peisaj liric Este interesant că aici filmul în ansamblu - trâmbițând atât de tare despre abolirea sistemului eroilor protagoniști individuali și despre depășirea cătușele "triunghiului" de nedescris din intriga canonică - într-o anumită măsură, așa cum ar fi un întreg [este] o alegorie gigantică, o metaforă monumentală un astfel de triunghi Doar un critic * a intuit la un moment dat faptul că actul al cincilea al lui Potemkin, în miezul construcției sale dinamice, crește într-o formă modificată din scena tradițională a eliberării eroinei din ghearele răufăcătorului - din adâncurile sale tradiția clasică a urmăririlor cu mașini Exact în același mod - pentru "cuvântul roșu" și în ordinea unei metafore pliabile - doar un alt critic (nu-mi amintesc deloc unde) a renunțat la întâmplare la observația că, în esență, Scările Odesei sunt o tradiție tradițională triunghi, ridicat aici în acțiune de masă "Scara" tinde spre "Cuirasat" Și pe drum este un răufăcător - "Picioarele soldaților regali" Este interesant că aici se observă în treacăt o mișcare complet gândită în mod deliberat Găsesc

acum întâmplător printre însemnările vechi o intrare legată de opera care a fost concepută între Stachka și Potemkin La vremea aceea am vrut să fac o epopee despre Armata I de Cavalerie Și în notele referitoare la presupusa structură dramatică a acestui film, găsesc următoarea considerație: "a construi soarta și interacțiunea colectivelor și a grupurilor sociale în funcție de tipul de suișuri și coborâșuri din interiorul unui triunghi!" * Cred că era tânărul Asquith din revista Film clasic (Notă de S M Eisenstein) "Konarmiya" nu a fost efectuată Dar metoda a alunecat în Potemkin Și, probabil, "umanitatea" acestui film, lipsit de protagoniști umani, se bazează în mare măsură pe faptul că sub imaginile colective trăiesc prototipuri umane își trăiesc suișurile și coborâșurile vieții Exact în același mod, aproape peste tot, zgomotul mașinilor Potemkin era citită ca zgomotul inimii colective agitate a unui armadillo ca echipă de marinar viu Interesant este că toate filmele mele "non-personale" poartă aceeași amprentă În "octombrie" se prezintă aceeași relație între centrul conducător și raioanele de lucru În episodul Zilelor iulie, "ticălosul" - Guvernul provizoriu - reușește să-i despartă: în imagine aceasta este reprezentată de uriașul crescut material al Podului Palatului Episoadele din octombrie încep cu închiderea podurilor peste care se îndreaptă masele spre asaltul victorios asupra Palatului de Iarnă (Există chiar și un episod de parodie în care o procesiune comică de bătrâni în frunte cu primarul Schrader se mișcă de-a lungul micului Pod (!) "pentru a ajuta Podul de Iarnă") Și dacă, conform acestui principiu, "Vechi și Nou" este "voalat", atunci aici sistemul depășește cu mult interpretarea "lirică" a "triunghiului" - în multe cazuri ajungând în imagini generalizate la gradul de același gol erotismul care era "pe plan personal" ar fi demn de un număr considerabil de pagini din "Pământul" sau "Legăturile periculoase" ale lui Zola ! * * * Revenind însă la problemele contrapunctului, despre tangibilitatea contrapunctului trebuie spus că, cu excepția etapelor tinereții, aceeași tangibilitate apare și a doua oară - într-o eră a decăderii și a decăderii "Sfârșiturile" și "începuturile" sunt similare în exterior În zorii zilei de glorie a artelor, petele colorate din pietricele individuale ale mozaicului se întâlnesc într-o imagine generală cu tendința de a crește împreună într-un întreg; la sfârșitul artei Europei Centrale - în ajunul dezintegrarii acesteia - planul imaginii se luminează din nou cu pete de culoare, dar de data aceasta aceste pete sunt vestigii dezintegrarii: "mozaicul" repetat al puntillismului de mărci începutul dezintegrarii Încă câțiva ani, iar corpul picturii se dezintegrează în varietăți de "psms", fiecare dintre ele poartă unele părți componente ale picturii ca întreg și ridică această componentă la un scop în sine - pune o parte în loc de întreg Pentru cinematografie, este deosebit de interesantă această întâlnire a contrapunctului dezintegrarii și a contrapunctului nașterii: ceea ce este un semn de decădere pentru artele "anterioare", trece direct în formele inițiale ale tinereții unei noi forme de artă - cinematografia! Poate că nu este lipsită de interes să ilustrăm prezența acestor două contrapuncte - în faza inițială și în faza de închidere - cu un exemplu din istoria literaturii în timpul celei mai rapide dezvoltări a acesteia către realism în cursul secolului al XIX-lea În pragul noii literaturi realiste din secolul al XVIII-lea se află contrapunctul epistolar al romanului Pioderlos de Laclos Laclos, folosind forma tradițională uscată de schimb scris de raționament, a fost capabil să discearnă posibilitățile dinamice potențiale ale acestei forme El a turnat viață nouă și dinamică pulsatorie în această formă școlară și a

obținut un succes incomparabil Criticat și înțeles greșit de contemporanii săi, el deschide însă calea marilor maeștri ai secolului al XIX-lea - Stendhal, * Pușkin, Dostoievski În prefața la "Legături periculoase" (ed "Academia",) A Efros scrie: " Stendhal a învățat să scrie pe codexul Laclos nu mai puțin decât pe codexul napoleonian, pe care l-a proclamat sursa inspirațiilor sale stilistice Contrapunctul pe care se construiește toată diversitatea epistolară a Legăturilor Periculoase este remarcabil Aceste laitmotive de maniere, ture de vorbire, care însoțesc scrisorile fiecărui eroi ai lui Laclo, emoționează cu ușurarea și acuratețea lor și până astăzi Ei nu- și pierd nimic din semnificația lor nici după un secol și jumătate dintre cele mai sofisticate experimente de același ordin, chiar și după Poor Peoples al nostru Dostoievski Contemporanii timpurii ai lui Laclos au văzut în această polifonie a modului scriitorului doar "un grand défaut" (un mare defect) Contele de Tilly, unul dintre strălucitorii corupători ai moralei pe care Laclos i-ar fi putut lua și poate să-l ia ca un prototip al lui Valmont, spune în Memoriile sale: "Este un mare dezavantaj să încerci să oferi fiecărui personaj propriul stil Drept urmare, lângă o pagină scrisă strălucit, întâlnim naivitate inutilă sau neglijență de neiertat, care nu par atât de mult contraste, cât pete " În viitor, aceste mișcări inițiale distincte și independente în cadrul contrapunctului se unesc într-o singură masă densă de țesătură fin de materie literară Cursul modelului caracteristic al firului este păstrat în el, dar aceasta este deja o combinație între modelele firelor individuale și nu o legătură clar tangibilă între firele în sine ca elemente independente de construcție Eroii lui Balzac sau Dostoievski, Gogol sau Stendhal, legăturile și relațiile lor între ei nu sunt mai puțin complexe și rafinate decât acțiunile eroilor lui Choderlos de Laclos, dar mișcările tangibile de contrapunct epistolar au cedat de mult timp unui cravată literară mai fină (să nu uităm că epistolarul este "Nopțile albe" ale unui tânăr Dostoievski, în timp ce cel matur - cel puțin în fuga complexă a Fraților Karamazov - el intră într-o asemenea complexitate a țesăturii unei țesături de interconexiuni încât nu poate decât să fie defalcate în cele mai simple "părți componente" ale sale cu mare dificultate) Dar la sfârșitul literaturii monumentale de înalt realism a secolului al XIX-lea - în secolul al XX-lea - ne întâlnim din nou cu cele mai curioase exemple de ceea ce am numit "contrapunct al decăderii" Așa este, de exemplu, turul de forță al lui Lee Masters în Spoon River Anthology (Edgar Lee Masters, Spoon River anthology,), sau structura mult mai complexă a romanelor și nuvelelor lui Faulkner La Lee Masters oamenii nu fac schimb de scrisori, ci pietre funerare Aici epistolele sunt înlocuite cu epitafuri! Și cât de tipic este acest lucru pentru un poet care contemplă prăbușirea unei lumi întregi de iluzii și idei, hrănită de etapa de glorie capitalistă a Americii după încheierea războiului civil, lupta dintre Sud și Nord! Aici intriga - istoria orașului și a locuitorilor săi - este construită din împletirea unor epitafuri scurte care împodobesc pietrele funerare ale locuitorilor morți dintr-un mic oraș american Din aceste scurte poezii biografice, scrise la persoana întâi a celui care este acoperit de piatra funerară, se împletesc treptat încurcături de relații tragice și grotești, sentimentale și criminale, înfiorătoare și vesele, cu care se împletește orașul aparent pașnic și mântuit de Dumnezeu plin din interior Toate acestea nu înseamnă deloc că metoda contrapunctică a scrierii literare (aici luată în sens restrâns, din punctul de vedere al construcției intrării) dispare complet din literatură în cursul secolului al XIX-lea Totuși, aici nu mai este un "semn al epocii"

stilistic caracteristic sau demonstrativ, cum ar fi, să zicem, stilul epistolar al secolului al XVIII-lea, sau un "simptom clinic", ca şi în perioada prăbuşirii formelor literare la cumpăna dintre secolele al XIX-lea şi al XX-lea Și dacă are loc, atunci aplicarea sa devine deja atât de organic și de "tact" în aplicarea sa, încât aproape că nu este simțită ca un mijloc independent de influență Aplicarea sa goală, calculată pe un impact tangibil și vizibil perceptibil ca atare, părăsește drumul mare al semnelor "indicative" ale lucrărilor epocii Prezentarea în două voci a temelor "războiului" și "pacii" și contrapunctul complex din propriul roman al lui Tolstoi se încadrează în percepția ca o prezentare autoexplicabilă, aproape de neconceput, a evenimentelor și deloc ca una dintre cele independente mijloace de influență compozițională Impactul tangibil al unor astfel de construcții trebuie căutat fie în minuni compoziționale atât de izbitoare și extravagante precum Moby Dick ( ) a lui Herman Melville fie în tehnica scrierii cu mult dincolo de tehnicile secolului al XX-lea, fie în poveștile unui anumit domeniu al genului literar, care include, de exemplu, The White Lady de Wilkie Collins, a cărui piatră de lună este considerată una a pietrelor de temelie ale istoriei genului detectiv Aici, alături de intriga, suntem "șocați" de însăși metoda de prezentare a acestei lucrări, recurgând la cele mai neașteptate tipuri de "instrumente" în orchestrarea prezentării acestei intrigi Așa se construiește, după principiul polifoniei - "o poveste polifonică" - prezentarea tuturor evenimentelor "Doamnei sale albe" ("Femeia în alb",) Din primul capitol, Collins însuși afirmă natura acestei metode: " În forma în care această poveste ar putea fi prezentată în fața judecătorului, cititorul o va auzi în aceeași formă Niciun eveniment important din el de la început până la sfârșit nu va fi descris prin auzite Dacă cel care scrie aceste rânduri de început (Wal ter Hartreit pe nume) se dovedește a fi mai legat de anumite evenimente decât de altele, le va declara în nume propriu Dar când apar episoade care sunt mai cunoscute altor oameni, el le va lăsa loc ca narator, iar sarcina lui va fi îndeplinită din punctul în care se oprește de către alți oameni care vor putea vorbi despre ceea ce s-a întâmplat ca martori vii a incidentelor și cu aceeași distincție și exact cum vorbise înaintea lor Astfel relatarea propusă aici va fi spusă de mai mult de un stilou, la fel cum împrejurările unei infracțiuni sunt expuse în mărturia mai multor martori, în același scop în ambele cazuri, adică să prezinte adevărul despre evenimente în modul cel mai direct și evident prin gura acelor persoane care au fost legate cel mai direct de cursul acestor evenimente Fie ca Walter Hartright, profesor de artă, în vârstă de douăzeci și opt de ani, să fie primul " (p a ediției în limba engleză) Acest stil de prezentare continuă pe tot parcursul romanului Și este curios de observat că natura acestui sistem în sine face ecou în prezentarea poveștii în felul său: așadar, pe măsură ce ne apropiem de sfârșitul "epocii a doua" în roman, adică ne apropiem de final - punctul culminant romanului - când regretata Laura, Lady Glyde, apare lângă propria sa piatră funerară - bucățile de povești nu numai că sunt reduse în lungime și, ca urmare, accelerează în mod natural tempo-ul, dar chiar purtătorii poveștii încep brusc să schimbare: nu mai apar naratorii, ci "mărturii" și documente După titlul de la pagina - "Povestea a continuat în numele mai multor naratori" - urmează: " Povestea lui Hester Pinhorn, un bucătar în slujba contelui Fosco (Înregistrat din propriile ei cuvinte) " Cinci pagini și jumătate de text referitoare la circumstanțele morții lui Lady Glyde, semnat cu o cruce (având în vedere analfabetismul doamnei

Pinhorn) " Povestea doctorului Șapte rânduri în întregime, certificat întocmit și semnat al morții Lady Glyde, joi, iunie " Povestea lui Jane Gould Douăsprezece rânduri, semnate de ea, despre cum a fost invitată să spele trupul doamnei decedate " Povestea pietrei funerare" (!) Cinci rânduri din epitaful mormânt al Lady Laura " Povestea lui Walter Hartright Cinci pagini din partea finală a intrigii celei de-a doua secțiuni a romanului, cu un coup de théâtre * din ultimul rând, în care, conform tuturor datelor date, defuncta doamnă stă în fața lui Walter Hartreit, "privind la el prin propriul ei mormânt" (p) (Citez din The Woman in White de Wilkie Collins, ed T Nelson and sons) În acest caz, este important de subliniat nu atât faptul că acțiunea se desfășoară prin gruparea "mărturiilor" unor personaje individuale - ascultarea mărturiilor este un atribut indispensabil în interiorul oricărui roman polițist - și acolo se întâmplă tocmai în cadrul narațiunii, adică nu în forme de polifonie goală, cum este cazul aici * - efect teatral (franceză) Aici este interesant că principiile polifoniei și contrapunctului sunt aduse în însăși structura acestei piese în ansamblu Ne-am oprit asupra acestui exemplu atât de detaliat și pentru că aici în literatura de specialitate despre "bucăți" extinse ale intrigii și evenimentelor vedem același principiu de prezentare "multipunct" a acestora - "din puncte de vedere diferite" - adică ceea ce mai târziu în cinematografia de artă a devenit una dintre principalele metode de editare a filmării (obiecte, medii, jocuri și scene dramatice în general) Cu toate acestea, literatura cunoaște un număr suficient de exemple magnifice ale unei astfel de schimbări de montaj-cinematografie a punctelor de descriere chiar și în limitele unei singure scene Să ne amintim, de exemplu, un astfel de detaliu al realismului descrierilor lui Tolstoi precum faptul că în scena sinuciderii lui Vronski obiectele sunt descrise de jos, adică din punctul de vedere al unei persoane căzute! Pe de altă parte, tipul de poveste literară descrisă mai sus se găsește și în cinematograf - acest dispozitiv a sunat cu o prospețime paradoxală a noutății, de exemplu, în excelentul film al lui Orson Welles Citizen Kane, unde fragmente întregi din biografia a de eroi sunt povestite de diferite personaje care l-au cunoscut în timpul vieții Ascuțimea receptării a crescut și mai mult pentru că aceste "mărturii" au fost date nu în ordine cronologică secvențială, ci amestecate între ele Din această cauză, Kane însuși a apărut în diverse scene nu sub forma în care vârstele se succed în biografia unei persoane: bătrân înainte de tânăr etc ; această acuratețe a influenței a fost facilitată și de faptul că stilul de montaj și filmare a fost susținut în fiecare poveste în felul ei - în caracterul naratorului (în ce măsură s-a întâmplat cu adevărat acest lucru și în ce măsură este rodul propria mea "conjectură creativă" - este greu de spus acum; am văzut poza cu mult timp în urmă, dar, în orice caz, dacă ar fi așa, ar fi destul de consistentă și ar corespunde stilului marelui -bunicul acestui tip de construcție - deja menționatul Choderlos de Laclos) În general, în construcția sa, Citizen Kane este poate cel mai apropiat de Cat Mooreб a lui E T A Hoffmann, unde raționamentul pisicii înțelepte alternează cu episoade din viața lui Kapellmeister Kreisler, amestecate în succesiunea lor Termenii înșiși - "contrapunct", "scriere polifonică", "fugă" - tot timpul alunecă și se împletesc pe ei înșiși în cursul analizei noastre și asta pentru că însăși dezvoltarea formei de montaj vibrează în funcție de gradul de tangibilitate în a acestor caracteristici, tehnici și metode Și este firesc să ne întrebăm în acest moment despre ce este construită, conectată, atractivitatea (nu în sensul de "frumoasă", ci în sensul

"capacitatea de a atrage și de a influența") a acestor metode cunoscută cu repetarea unui motiv, cu urmărirea lui prin alte motive, cu împletirea și dezțesutul diferitelor voci, lucrând ca o ramificare a unui singur întreg? * * * Mi se pare că contrapunctul la stadiul cel mai înalt (la cea mai înaltă?) repetă în trăsăturile sale principale două principii instinctive care se află chiar la începutul activității umane Aici ele dau naștere la două mari arii de artă în om - este adevărat că arta nu este încă "elegantă", dar deocamdată în întregime practică, aplicată Dar, pe de altă parte, ambele arte în latura lor instinctivă sunt accesibile nu numai omului, ci și strămoșilor săi mult mai timpurii Mă refer la două activități umane foarte timpurii - vânătoarea și capacitatea de a țese coșuri, dintre care cea din urmă precede cu mult capacitatea de a țese fibrele în țesătură (adică într-un coș elastic care îmbracă corpul!) - și este deja disponibilă păsărilor care le pot "răuci" cuiburile* Cât despre vânătoare, atunci cine în regnul animal nu vânează pe cineva sau nu fuge de cineva?! Atractivitatea construcțiilor contrapunctice este, fără îndoială, că ele, parcă, reînvie aceste instincte adânc înfipte în noi și, acționând asupra lor, de aceea realizează o captare atât de profundă Unul dintre ele definește și hrănește fascinația de a țese motive individuale într-un singur întreg, celălalt - vânătoarea de linii de motive individuale printr-un desiș de voci împletite Există ceva la fel de "etern" în asta, ca și în farmecul etern al țeserii și desfacerii ghicitorilor Este curios că unul dintre cei mai înflăcărați entuziaști și teoreticieni consecvenți ai acestui principiu particular al unității multiliniare a compoziției, William Hogarth, își derivă ipotezele despre motivele fascinației pentru ceea ce el numește principiul întrețeserii (complexității) din fundamentele instinctul de vânătoare * Chiar și Ernst Grosse în cartea "Die Anfänge der Kunst" ( ) scrie că coșul de răchită este mult mai vechi decât chiar și un obiect de uz casnic atât de străvechi ca o oală de pământ: "Oala de lut este un uzurpator care a luat atât locul, cât și decorația predecesorului său de răchită" Această împrejurare este de obicei folosită pentru a explica prelucrarea ornamentală primitivă a vasului de lut, care reproduce forma de răchită a coșului original de răchită și a vaselor cu modelul său Apropo, de fapt, mâncărurile de răchită se mai găsesc în Africa, America și printre nomazii noștri kazahi; cu toate acestea, odată cu lichidarea etapei nomade a existenței kazahilor, mostre din felurile lor de răchită se găsesc acum mai des nu în viața de zi cu zi, ci în muzeele etnografice (Notă de S M Eisenstein) De remarcat că afirmațiile lui Hogarth cu privire la acest subiect, date în al doilea volum al ediției Masters of Art on Art, pe lângă redarea extrem de inexactă a gândurilor lui Hogarth, tocmai această parte a afirmației sale este pur și simplu omisă! Mai precis și în context deplin, acest început al celui de-al cincilea capitol al Analizei frumuseții lui Hogarth se arată în felul următor ("The Analysis of Beauty" de William Hogarth, în ediția din , pp -): " CAPITOLUL V INTERNET * O minte activă tinde să fie mereu ocupată cu ceva Persecuția este o afacere necruțătoare a vieții noastre și chiar eliberată de toate scopurile practice, ne face plăcere Fiecare dificultate care apare, care întrerupe sau încetinește o astfel de urmărire pentru un timp, dă un nou impuls gândirii, crește plăcerea și, ca urmare, ceea ce altfel ar fi muncă și dificultate, devine un sport și distracție Unde s-ar mai odihni farmecul vânătorii, al tirului, al pescuitului și al multor alte activități preferate, dacă nu ar fi mormanele constante de dificultăți și dezamăgiri pe care le întâlnești zilnic în urmărire? Cât de

plictisitor se întoarce sportivul când iepurele nu a avut suficientă ocazie să-și arate ingeniozitatea ("Nu a avut fair-play!") Și cât de fericit și de însuflețit este vânătorul chiar și atunci când un om bătrân și înțelept reușește să încurce câinii și să devină departe de ei! Această iubire a noastră pentru persecuție - pentru persecuție ca atare - este inerentă naturii noastre și este, fără îndoială, destinată unor scopuri necesare și utile La animale este prezentă în instinct Câinelui nu-i place vânatul care poate fi prins prea ușor; și chiar și pisicile sunt dispuse să riște să-și piardă prada doar pentru a o urmări încă o dată Este plăcut minții să lucreze la rezolvarea celor mai dificile probleme; alegorii și ghicitori - oricât de neserioase ar fi ele - îl amuză mereu**: și cu ce încântare este gata să urmeze cursul bine țesut al firului acțiunii într-o piesă sau un joc de rol * În engleză "of intricacy" Traduc acest termen mai degrabă cu cuvântul plex decât cu combinație, deoarece, în primul rând, acest cuvânt este pe care îl folosim în traducerea denumirilor derivate din el; deci, de exemplu, traducem, desigur, expresia "complicație a intrigii" ca "un plex (complicații) de intrigi" Germanii mai traduc: intricacy - Verwicle pulmonar - plex Mai mult decât atât, termenul de încurcătură - desigur, în sensul de "combinație" - păstrează în sine un sens dinamic al modului exact în care se realizează această combinație! (Notă de S M Eisenstein) ** Amintiți-vă de nebunia pentru cuvinte încrucișate! (Notă de S M Eisenstein) mana, care devine mai complicată odată cu inversarea intrigii; și ce plăcere simte când, spre final, totul este cel mai clar dezlegat! Ochiul găsește aceeași plăcere în a urma cărări întortocheate, râuri serpentine și contururile tuturor celorlalte fenomene naturale, ale căror forme urmează, așa cum vom arăta mai jos, ceea ce desemnez prin denumirea de linie ondulată sau serpentină Intricacy - "complicacy" a formei - aș defini astfel ca o abilitate specială a liniilor sale constitutive de a ghida ochiul într-o urmărire neîngrădită de jucăuș ("A want op kind of Chase") Și datorită plăcerii pe care i-o oferă această calitate, aș considera o formă care are această proprietate demnă de a fi numită frumoasă Aproape textual, mai mult de o sută de ani mai târziu, unul dintre clasicii romanului polițist, Mary Roberts Rinehart , scrie același lucru în numele eroinei din Scara sa rotundă ( ) - o bătrână servitoare care a fost dusă prin urmărirea criminalilor: această serie de aventuri "m-a învățat un lucru - că undeva și cumva, probabil din strămoșii mei semicivilizați care purtau piei de animale și vânau pentru hrana sau prada lor, instinctul vânătorului s-a păstrat în mine însumi Dacă aș fi bărbat, aș fi cu siguranță un urmăritor în urmărirea criminalilor, urmărindu-i cu aceeași neobosit ca și strămoșii mei jupuși când își urmăreau jocul! Dar, din moment ce sunt o femeie necăsătorită prima mea cunoștință cu crima va fi probabil și ultima în același timp " Și asta ne aduce direct la faptul că succesul zdrobitor al romanelor polițiste bazate pe urmărire și urmărire, desigur, face apel la aceleași supraviețuiri ale instinctului de vânătoare despre care scrie domnișoara Rinehart în legătură cu temperamentul eroinei sale Acest lucru este confirmat și de faptul, poate nu suficient de cunoscut, că romanele despre vânătoarea de detectivi pentru criminali datorează o mare parte din aspectul și designul lor genului romanelor despre urmăritori autentici care urmăresc animale sălbatice în pădurile virgine, romane scrise de cel mai mare maestru al acest gen de literatură - Fenimore Cooper Cooper este menționat de Balzac în The Glitter and Poverty of the Courtesans, unde tema urmăririi poliției după Carlos Herrera este centrală Eugene Xu scrie despre Cooper chiar în primele pagini ale Parisian Secrets: "

Toată lumea a citit aceste pagini excelente, pe care Cooper, acest american Walter Scott, a recreat obiceiurile crude ale sălbaticilor, limbajul lor figurat și poetic, o mie de trucuri, s M Eisenstein, v capabil să urmărească sau să evite inamicul Vom încerca să oferim cititorului câteva episoade din viața altor barbari, la fel de a fi în afara civilizației, precum și a popoarelor sălbatice, atât de excelent descrise de Cooper " Victor Hugo scrie despre asta Iar Paul Feval și Dumas continuă această linie de transferare a moravurilor pădurilor virgine în mediul criminal al labirinturilor marilor orașe* În acest sens, este interesant de observat că "vânătoarea" de la ambele capete este incitantă! Dacă există o poveste de dragoste a unui vânător, atunci, după cum se dovedește, există și o poveste de dragoste a unui vânător care fuge! Dacă există un romantism de urmărire de-a lungul pauzelor din linia urmei stângi, atunci există și romantism în trasarea unor astfel de pauze și, în timp ce fugi, acoperirea urmelor Acest lucru este spus elocvent, spre deosebire de francezi, de eroul unuia dintre romancierii noștri ruși, V V Krestovsky : "- De multe ori, într-un fel, am întrebat mozaic prin Siberia, să citesc primăvara kazhinului! Odată am ajuns la Tomsk, o dată la Perm, dar la bătrânețe Domnul m-a adus să vizitez piatra-albă- ; Da, și cu tine în Sankt Petersburg să fumez La naiba ăla Peter! Se pare că a fost îngropat deja, dar nu, au prins fiara mamei, lupul gravat cu gri! Așa este, fraților! "Ce naiba te-a făcut să vrei să fugi?" As sta linistit la munca grea! spuse Kuzma Oblako cu simpatie "Hei, dragă, nu știu cum să-ți spun asta!" - Drozhin și-a întins mâinile, - toată viața mea, cititi-o, se întâmplă pe fugă, pentru că îmi place Îmi place până la moarte, și foame, și frig și frică, cum te vor prinde né la momentul potrivit, iar tu dai din coadă cu viclenie, nu mai rău decât o vulpe - îmi plac toate acestea și nimic mai mult! "(" Mahalalele Petersburg " V V Krestovsky, Suplimentul la Notele Patriei din , partea a III-a, capitolul , p) Cu toate acestea, cel mai interesant lucru în afirmația lui Hogarth este, desigur, că el vede manifestarea aceluiași instinct de vânătoare nu numai în mișcările intrigii ale intrigii, ci și în mișcările de construcție a formei în sine în cazurile în care nici tema nici complotul nu are nimic în comun în conţinutul vânătoarei sau persecuţia nu au Aceasta pare a fi a doua, cea mai înaltă etapă în utilizarea premiselor instinctive în scopul influențării formei operei Este interesant că o astfel de dezvoltare generală a genului în arta scrisului se repetă adesea în ciclurile de biografii individuale ale scriitorilor individuali * Vezi despre aceasta în cartea: Regis Me s sa c, Le Detective Novel et l'influence de la pensée scientifique, Paris, (Notă de S M Eisenstein) Ideea unei astfel de "stadialitate" între intriga complicată și forma strict construită, dacă se dorește, poate fi scăzută dintr-una dintre notele profund sincere ale lui Sherwood Anderson ("Povestea naratorului", cartea a patra, intrarea unu Moscova, , p): " În literatura americană a prevalat opinia că povestea ar trebui să fie construită în jurul intrigii Revistele erau pline de povești cu intriga, iar majoritatea teatrelor noastre puneau în scenă piese cu intriga "Intrigă otrăvitoare", am numit-o în conversațiile cu prietenii, deoarece cererea de intrigi, în opinia mea, a otrăvit toată literatura Am crezut că ceea ce era necesar nu era intriga, ci formă - un lucru mult mai puțin perceptibil și accesibil " Încă de pe vremea lui Sherwood Anderson, literatura americană a mers mult pe această cale, în mare măsură preordonată de poveștile sale Lucruri la fel de magnifice în farmecul lor precum The Human Comedy (roman și film) de Saroyan sunt complet libere nu numai de intrigi, ci, poate, chiar și de

o intriga care se desfășoară normal: par a fi înșirate liber unul după altul, episoade independente - adesea fără un început și un sfârșit; de fapt, ele sunt cea mai fină țesătură a unui singur tablou tematic, care este la fel de strict restrâns de un singur sistem intern de laitmotive lirice, precum o piesă a Scribe sau un roman polițist sunt ținute într-o singură tensiune de vicisitudinile exterioare ale unui intrigi amețitoare Despre aceeași legătură "scenică" dintre intriga și construcția rafinată a formei însăși a țesăturii literare, Maupassant scrie exact în același spirit în prefața poveștii "Pierre și Jean": " Este clar că o asemenea manieră de alcătuire, atât de diferită de vechea metodă vizuală accesibilă oricărui ochi, îi încurcă adesea pe critici și că deseori nu dezvăluie toate firele subtile, secrete și adesea invizibile, pe care unele dintre scriitorii moderni folosesc pentru a-l înlocui pe primul singurul fir al cărui nume este: intriga " În acest loc, desigur, este imposibil să nu ne amintim imaginile care erau foarte populare la acea vreme, care au fost create și prin rularea unui singur fir - linia de cursă Am văzut, de exemplu, o figură ecvestră pictată în mod similar a contelui Galvez ( ) într-unul dintre muzeele din Mexic Acesta este rezultatul muncii comune a doi călugări - fratele Pablo de Jesus, care a înfățișat în mod realist chipul și mâinile contelui, și părintele San Jeronimo, care a înfățișat un cal și o siluetă așezată pe el, într-o singură lovitură și una continuă linia În muzeul orașului Alencon (nu e de mirare centrul artei țeserii dantelei franceze) am văzut același crucifix înfățișat caligrafic În fine, o gravură foarte faimoasă a lui Claude Mellan datează din secolul al XVII-lea, în care imaginea chipului lui Hristos de pe vălul Sfintei Veronice este realizată prin faptul că de-a lungul unei spirale continue care se desfășoară din centrul feței, prin apasarea de-a lungul acestei linii continue se transmit nuantele si nuantele imaginii tridimensionale Acesta este poate cel mai grafic exemplu despre cum interesul pentru mișcarea și rularea unei linii continue dispare și interesul se schimbă la modelul descris de rularea acesteia Am văzut deja acest lucru în cazul firului care rulează în interiorul țesăturii, dând loc unui model pe suprafața acesteia Aici, același proces pare să servească drept ilustrare grafică a evoluției în literatură pe care am remarcat-o în exemplele lui Maupassant și Sherwood Anderson * * * Este curios să ne oprim asupra faptului că celălalt impuls instinctiv notat mai sus, și anume impulsul de a țese și de a desțese, înflorește nu mai puțin luxuriant și chiar în latură pură de secole Să menționăm doar două exemple Această "pasiune" în Dürer este remarcată de biograful său Wetzold (Wilhelm Waetzoldt, Dürer uns seine Zeit, Phaidon Verlag,): " Originile pasiunii lui Dürer pentru desenul liniilor ar trebui căutate și mai profund: sunt o moștenire veche germană În acest hobby, variația gotică de mai târziu a plăcerii primare pe care omul nordic a experimentat-o în jocul de împletire și absorbție reciprocă a formelor, răsucirea și dezvoltarea panglicilor și melodia nesfârșită a unei linii care se mișcă liber a fost reînviată "(p) În acest pasaj, este doar de neînțeles de ce această înclinație și această infatuare sunt interpretate ca apanajul exclusiv al "omului nordic" Pe aceeași pagină, autorul subliniază că gravurile cunoscute sub numele de "Cele șase noduri" sunt realizate în imitarea celebrelor modele de țesut ale lui Leonardo da Vinci (embleme grafice cunoscute sub numele de "Academia Leonardi Vinci") Nu înseamnă asta că "italianul din sud" are pasiuni asemănătoare? Și pentru prezența unor hobby-uri similare în "ramul american al rasei anglo-saxone" avem dovezi și mai elocvente β apare o carte în America: "Enciclopedia nodurilor și modelelor de frânghie" ♦

Institutul American de Arte Grafice a numit-o una dintre cele mai bune cincizeci de cărți publicate în Conține (trei mii cinci sute douăzeci și patru!) de imagini ale soiurilor existente de noduri pe de pagini, cu un catalog detaliat și explicații pentru fiecare nod Publicarea unei astfel de cărți în general - și chiar atât de scumpă (cinci dolari!) - indică în mod clar că este concepută pentru un cerc destul de solid de cititori care sunt fascinați de problemele de țesut și dezțesut subtilități în cea mai simplă formă de "frânghie" a lor , nicidecum mai puțin dependent decât altul un contingent de cititori interesați de același lucru, dar la stadiul și sub formele unui roman de mister! Cu toate acestea, sigiliul acestui semn se află nu numai pe exemple pure ale genului "romanului secretelor" În construcția oricărui roman care folosește tehnica narațiunii non-secvențiale, adică necronologic progresivă, avem de-a face în esență cu aceleași două instincte Mai mult, aici avem de-a face, parcă, cu o fuziune a ambelor Aici, "a prinde din urmă" înseamnă a plasa într-o linie dreaptă progresivă acele evenimente ale poveștii care nu sunt date în succesiune Și în acest caz, este în același timp desfacerea nodului Căci, într-adevăr, dacă tragem grafic calea unei narațiuni care nu înaintează, atunci această cale, plină de întoarceri și treceri, va trage o linie care, devenind dantelă, ar constitui un nod "potențial" Eu numesc această urmă a liniei "nod potențial" pentru că devine nod atunci când trageți de ambele capete ale cordonului așezat în acest fel Voi explica totul cu diagrame Cursul secvenţial al prezentării evenimentului ar fi exprimat printr-o schemă Aici literele indică succesiunea evenimentelor, iar cifrele indică ordinea în care sunt descrise În acest caz, ambele rânduri coincid * "Enciclopedia nodurilor și lucrarea Fancy Ropa" de Graumont și Hensel Cornell Maritime Press, New York (Notă de S M Eisenstein) Un exemplu de curs inconsecvent de prezentare a intrigii ar fi cazul când narațiunea urmează un curs care nu coincide cu ordinea evenimentelor în sine De exemplu, un caz atât de simplu Începând cu evenimentul A, povestea sare direct la C, apoi revine la B și apoi înaintează din nou la D Să ne imaginăm această linie ca o dantelă, și vom vedea că "covrigeul" rezultat este una dintre cele mai simple aranjamente ale șiretului, ceea ce face posibilă strângerea ei într-un nod Pe de altă parte, un nod strâns este întotdeauna o rulare "potențială" a unei linii complicate de frânghie împletite într-un punct Adică, un nod este ceva care, atunci când se desfășoară, dă un curs complex de încrucișări și plexuri, care necesită un proces complex pentru a întinde șiretul într-o linie dreaptă - "dezlegați nodul" Dacă adăugăm la aceasta că pentru a strânge "bucla" situată în xn într-un nod, trebuie aplicate două forțe direcționate opus la capete, atunci vom vedea că metafora verbală aparent inofensivă în denumirea "nodului dramatic" este absolut exactă în toate lecturile sale Un nod cu adevărat dramatic este unul care este plin de posibilități de țesere complexă și de a traversa căile acțiunii complicate Nodul este legat cu atât mai strâns, cu atât mai intens acționează forțele multidirecționale, conflictuale din interiorul său Iar cu excepția remediului gordian - tăierea nodului - dezlegarea lui este posibilă doar printr-un proces complex Cel mai adesea, acest lucru se realizează prin intervenția unei "a treia forțe" care depășește direcțiile principalelor două forțe O astfel de "a treia forță" necesară în complot poate fi extrem de diversă Poate fi o interferență literală din exterior Un astfel de caz este notoriul dispozitiv "deus ex machina" al tragediilor grecești Aici intervenția divinității, rezolvând nodul inextricabil al conflictului, este în același timp întruchiparea cea

mai literală, alături de "nodul", a "mânii care dezleagă nodul" Dar "a treia forță" poate fi la fel de bine un eveniment sau o situație externă În acest caz, poate în mod pur mecanic, datorită circumstanțelor predominante, să forțeze oamenii să acționeze contrar voinței și intenției alese Și în acest fel, nodul de relații, de altfel "cablat", va fi rezolvat (nervii lui Lady Macbeth care nu l-au putut suporta și Macbeth însuși într-o ciocnire cu semnele destinului: Birnam Forest și detalii neobișnuite ale nașterii lui Macduff sau Boris într-o ciocnire cu povestea patriarhului despre uciderea lui Dmitri) Dar, desigur, acest caz este cel mai interesant dintre toate, când un astfel de fenomen extern (situație) îi obligă pe eroii înșiși să schimbe în interior direcția cursului caracterului lor și, în acest fel, este o buclă moartă a nodului coliziunilor umane dezlănțuit (Renașterea lui Scrooge de Dickens, sau un indiciu asupra posibilității de desfacere cu succes a nodurilor în al doilea act din The Flood) Exemplul nostru de nod este, desigur, cel mai simplu Dar să nu uităm că cartea americană menționată mai sus cunoaște de tipuri de noduri Să nu uităm că aveam de-a face cu "un șiret" - cu o singură linie de acțiune și este ușor de imaginat ce număr imens de posibilități apar aici din momentul în care sunt și multe linii în sine! Exemple clasice rusești ale unei astfel de povești inconsistente ar putea fi "Shotul" lui Pușkin, care își începe povestea de la mijloc, "Light Breath" de Iv Bunin și nenumărate alte mostre În general, Tristram Sheppn rămâne un exemplu clasic, unde Stern însuși, într-unul dintre capitole, desenează o schemă de mișcări de înnodare cu care împletește acțiunea romanului său Dar un interes deosebit în această privință este Joseph Conrad , care reînvie în mod conștient această metodă de narațiune la finalul romanului victorian Ford scrie despre asta în numele lui Conrad și în numele său, colaborând cu Conrad (vezi Ford Ma d o x, Joseph Conrad: a Personal Remembrance): " Curând ne-a devenit clar că principala problemă cu romanul, și mai ales cu romanul englezesc, a fost că narațiunea s-a dezvoltat într-un mod direct, în timp ce cunoașterea noastră cu oamenii din jurul nostru nu se întâmplă niciodată într-un asemenea mod mod direct Te întâlnești cu un domn englez pentru un joc de golf la clubul tău Este cărnos, plin de sănătate și de moralitatea sănătoasă a unui școlar englez de cel mai bun tip Și descoperi pas cu pas că este un neurastenic fără speranță, necinstit în chestiuni mărunte, dar capabil de un sacrificiu de sine neașteptat, un mincinos teribil, dar un cercetător neobișnuit de atent al lepidopterelor** și, în sfârșit, din ziare vei afla că este bigam, la timp sub numele altcuiva a provocat panică la bursă Și iată-l în fața ta - un băiat bine hrănit cu moralitatea unui licean englez Pentru a introduce o astfel de persoană într-o poveste, este imposibil să începi de la început și să-și dezvolți cronologic calea vieții până la sfârșit Trebuie în primul rând, prin intermediul unei impresii puternice, să atragi atenția asupra ei, apoi să muți povestea înainte și înapoi, dezvăluindu-i trecutul " Și iată o scurtă repovestire a ordinii evenimentelor din prima jumătate, așa cum se desfășoară în Lord Jim [ ] Povestea începe cu Jim lucrând în diferite porturi estice după o coliziune și un proces Povestea revine apoi la descrierea vieții lui Jim de la început până în momentul coliziunii În capitolul , suntem prezenți la procesul ofițerilor Patnei pentru părăsirea navei, unde Marlow l-a întâlnit pe Jim Apoi, se face o descriere, conform lui Marlow, a aspectului pe care l-au avut acești ofițeri dezonorați la prima lor apariție în portul în care au fost judecați și a întâlnirii pe care a avut-o mult mai devreme cu comandantul german înainte de a pleca Patna Apoi ne întoarcem din

nou la scena tribunalului și ne pregătim pentru scena viitoare a sinuciderii șefului de judecată Brierley Apoi Jim începe să-i spună lui Marlow mai multe capitole despre ceea ce s-a întâmplat pe Patna, și după aceea, și [urmează] relatarea lui Marlowe despre conversația sa cu locotenentul francez * În același timp, o îmbină și cu modul de narațiune din partea diverselor persoane, care, alături de Wilkie Collins, devine unul dintre predecesorii direcți ai Citizen Kane (Notă de S M Eisenstein Vorbim despre filmul lui Orson Welles "Citizen Kane " - Ed) ** - Lepidoptera (lat) cel care s-a urcat pe navă după ciocnire etc , etc Cu toate acestea, cel mai curios lucru aici este că această metodă a lui Conrad-Ford, concepută, s-ar părea, în primul rând pentru a depăși cenușiul plictisitor al romanelor englezești nesfârșite plictisitoare și gri, adică o intenție pur "formală", s-ar părea , în același timp există și recepția este profund realist "justificată" Aceeași carte din memoriile lui Ford spune asta: " Am convenit imediat că impresia generală pe care romanul o face cititorului să fie aceeași cu cea pe care o viață separată o face omenirii Un roman nu trebuie să fie o poveste sau o relație Viața nu vă spune: în vecinul meu de alături, domnul Slack, a ridicat o seră * și a vopsit-o în verde cu vopsea verde aluminiu de la Coca-Cola Dacă vă gândiți la acest eveniment, vă veți aminti de el într-o serie de strânse la întâmplare imagini despre cum, într-o bună zi, domnul Slack a apărut în grădina lui și s-a uitat la peretele propriei sale case Veți încerca apoi să aflați momentul când s-a întâmplat acest lucru și să remediați ca s-a întâmplat în august , pentru că, fiind suficient de prevăzător pentru a vă păstra acțiunile în administrația municipală a orașului Liège, ați putut să vă permiteți pentru prima dată în viață un bilet la clasa întâi pentru o călătorie sezonieră Vă veți aminti de domnul Slack însuși - atunci mult mai subțire, pentru că episodul a precedat momentul în care a dat peste locul unde se vindea acest vin ieftin de Burgundia "(și în același sens, o întreagă pagină de digresiuni literare similare în legătură cu cu tema serei domnului Slack) "Am acceptat fără prea multe proteste porecla "impresionişti" cu care am fost marcaţi La vremea aceea, impresioniștii erau considerați încă oameni răi, atei, roșii, purtând cravate roșii pentru a-i speria pe proprietari Dar am fost de acord cu acest nume, căci viața s-a desfășurat în fața noastră aproape în același mod în care clădirea serei domnului Slack a trandafir în memorie și am văzut că viața nu duce o poveste continuă, ci lasă urme de impresii (impresii) în creierul nostru " Și suntem din nou convinși că acele metode care sunt cu adevărat vitale și durabile în artă sunt acelea care iau drept prototip cursul gândirii și comportamentului uman și, în plus, nu numai din punct de vedere intriga și pictural, ci într-o măsură mult mai mică de asemenea in domeniul structurii, compozitiei si legilor structurii formei vooosche - seră (engleză) Să ne oprim mai detaliat asupra acestui tip de construcție, deoarece după unele simptome se pare că acest tip de basm are tot potențialul de a deveni la modă pe scară largă în domeniul compoziției scenice a filmelor noastre Unele adrese din zona trecutului pot fi utile aici Pe de altă parte, îi va împiedica pe autorii respectivi să se lase prea duși În aceleași scopuri, ne putem referi la încă două exemple de dramaturgie teatrală Așa sunt Time and the Conway Family de J B Priestley și Through the Wind de Lillian Hellman În primul caz, evenimentele cu efect dramatic extrem de acut sunt plasate în ordinea A, C, B În cel de-al doilea caz - conform schemei, în care ambii revin - de la amenajarea apartamentului de la Washington în - la lovitura fascistă de la Roma ([ ]) și la lovitura

nazistă de la Berlin ([ ]) - la momentul potrivit oferă accentele dramatice necesare ca linie publică dramatică în desfășurare, precum și agravarea conflictelor de relații personale care stau la baza conflictelor dintre actori Rămâne doar să aduc un omagiu unui singur autor, a cărui declarație m-a condus la ideea de a combina instinctul de vânătoare și de înnodare într-un singur fenomen - în metoda narațiunii inconsistente în romane În mod surprinzător, acest autor este Dante Și însăși afirmația lui este un pasaj aparent obscur din Convivio Se referă la originea cuvântului "autor" Complet în spiritul modului "fizionomic" figurativ asociativ al evului mediu abia supraviețuit, Dante îi atribuie o origine etimologică din următoarele dintr-o serie de rădăcini posibile Una dintre aceste rădăcini " un verb care a căzut aproape complet din uz în limba latină și înseamnă "a lega cuvintele împreună" este aveio Iar cel care se uită îndeaproape la acest cuvânt în forma sa inițială va fi convins că el își dezvăluie limpede înțelesul propriu, căci acest cuvânt nu este compus decât din legăturile dintre cuvinte, adică cinci vocale, care sunt sufletul și coeziunea în cadrul fiecărui cuvânt Și este compus din ele în așa fel încât să formeze forma unui nod Căci, începând de la A, se repetă la ¿ *, iar apoi trece drept prin E până la , de unde se întoarce înapoi la O, astfel încât este într-adevăr un nod Și din moment ce ♦ Consoana "V" din verbul "aveio" este tratată aici ca o vocală convertită "și "-Ed în "autor" este produs și provine din acest verb, este de înțeles doar poeților care și-au legat cuvintele cu arta muzicii " Se poate, desigur, contesta etimologic o astfel de imagine a originii cuvântului "autor", dar este greu de argumentat despre frumusețea imaginii în sine, care descrie aici metoda activității poetului Cu toate acestea, în acest pasaj, am fost cel mai surprins de altceva Ce motiv a avut Dante să spună că drumul de la A la U "se întoarce", de la U la I iar "dreaptă" și de la I la O iar "se întoarce"? În plus, tocmai aceste mișcări înainte și înapoi formează acel arc-nod, care este o imagine plastică a legării sunetelor prin muzică, care, după Dante, este soarta unor poeți Aparent, Dante are în vedere o secvență obișnuită în care ar trebui plasate "prin natură" (sau altceva) vocalele la rând În limbile vest-europene, este obișnuit să aranjați vocalele în ordinea A, E, I, O, U Cu toate acestea, acest ordin nu este deloc cel pe care îl are în vedere Dante Cu mișcarea de la literă la literă pe care o indică, nu se obține niciun nod Mai mult, nici măcar calea dintre ei nu poate fi trecută conform instrucțiunilor lui Aici calea de la U la I merge "înapoi", iar de la E la O - înainte, ceea ce este contrar indicațiilor lui Alighieri Pentru a afla care s-a întâmplat, a rămas un lucru - să găsești o astfel de succesiune de așezare a acestor cinci litere, astfel încât, urmând calea indicată de Dante, să ajungă într-adevăr o aparență de arc sau de nod Acest aranjament se dovedește a fi ordinea: , E, A, O, U Într-adevăr, cu această aranjare particulară a vocalelor, calea secvenței indicate de Dante ne oferă o imagine grafică a nodului despre care scrie Prin urmare, după Dante, ordinea ar trebui considerată ca o secvență organică de vocale: I, E, A, O, U Ce este special și remarcabil aici? Și de ce este o astfel de ordine mai organică decât L, E, I, O, U, acceptată ca ordine a secvenței vocalelor în toate limbile Europei de Vest? Și iată, desigur, cel mai izbitor lucru despre propria intuiție muzicală a lui Dante Dacă luăm un tabel de frecvențe vibraționale corespunzătoare vocalelor individuale, atunci se dovedește că succesiunea vocalelor conform acestei caracteristici se dovedește a fi exact ceea ce are în minte Dante Să deschidem, de exemplu, tabelul de la pagina a cărții lui Liddell (Mark H Liddell,

Physical characteristics of speech sound) și să vedem noi înșine (Atribuesc coloane rusești similare acestui tabel englezesc din dreapta) Pronunţie vocalăFrecvenţăPronunţieVowel gloom lunca Õ· po moh awga\v tatăl (atets)o un tată dalaa si mat ehe e pet , seara ey (a) ei , eyie eu fi migi Astfel, se dovedește că secvența, pe care Dante "din instinct" a desenat-o ca fiind obișnuită în mod natural, se dovedește de fapt a fi obișnuită și organică conform datelor exacte ale științelor fizice Știm despre maeștrii Renașterii că ei au desenat și curbele cupolelor cu ochiul și "din instinct", pe baza presupunerii că linia cea mai frumoasă din punct de vedere organic în condițiile date se dovedește a fi cea mai regulată din punct de vedere constructiv Așa sunt cupolele lui Bramante și Michelangelo , iar verificarea matematică ulterioară a curburii lor a confirmat infailibilitatea lor constructivă absolută Acum vedem că acuitatea auzului marilor italieni nu era în niciun fel inferioară acuității [a vederii] Și că succesiunea organică armonioasă a vocalelor sonore ar putea fi sistematizată de urechea lui Dante Alighieri fără a apela la instrumente acustice de măsură Ceva din acest dor ca fiecare nod să fie dezlegat, ca răspuns la dorința de a țese nodurile, după cum vedem, se află adânc în psihicul uman Și parcurgerea elementelor unei secvențe amestecate, pentru a recrea adevărata ordine din ele bucată cu piesă, este motivul pentru care ne face invariabil plăcere Nu contează dacă va fi în nodurile grafice ale lui Leonardo și Dürer În frecvențele fluctuațiilor vocalelor, pe care Dante le răsucește în noduri fonetice Sau în vicisitudinile amenajării secvenței scenelor, pe care Pușkin, Joseph Conrad și Orson Welles îi plac la fel de mult! De fapt, pentru a încheia în sfârșit cu exemple pe tema atractivității procesului de legare, împletire, destesere și desfășurare, rămâne de menționat încă un caz misterios de atractiv al aplicării lor Aceasta este atracția de durată a spectacolului din sala de muzică, în care artistul acelui gen este legat cu funii și lanțuri din care se zvâcnește aproape instantaneu Regele acestui gen a fost regretatul maestru al acestei arte, Houdini Se pare că nu există un singur fel de cătușe și închisoare care să nu fie incluse în programul miraculoasei sale eliberări de sine El este atârnat cu capul în jos într-o cămașă de forță dintr-un zgârie-nori deasupra New York-ului Încătușat, el este pus într-un sicriu, iar sicriul este scufundat în fundul bazinului El, încurcat în lanțuri, este închis în chilii și cuști în toate, se pare, închisorile lumii - inclusiv închisorile țariste rusești, dintre care cele mai neplăcute amintiri rămân în memoriile sale (vezi "Houdini, povestea sa de viață" de Harold Kellock, New- York,) etc etc etc Din toate aceste îngrădiri incredibile este eliberat cu mai mult sau mai puțină ușurință La fel ca din cel mai complicat sistem de bucle și noduri cu care este legat mâinile și picioarele Și, de fapt, spectacolele sale spectaculos de spectaculoase par a fi doar forme îmbogățite ale aceleiași situații de bază a unei persoane care dezleagă nodurile cu care este legat Și despre priceperea lui Houdini de a dezlega nodurile, Walter B Gibson, președintele Asociației Americane a Magicienilor și Prestigatorilor, scrie despre el în cartea sa despre el: " Houdini a fost capabil să dezlege cele mai dificile noduri cu mâinile, noduri obișnuite cu dinții și unele noduri cu picioarele (degetele de la picioare) " ("Evadarile lui Houdini" de Walter B Gibson; N -Y , , p) Mi se pare că elementul de încâlcire și fascinație dezlănțuitoare a lui Houdini pentru public este direct legat de ceea ce am vorbit aici Aici cazul este doar o identificare și mai intensă cu artistul decât în acele cazuri în care "nodurile" au un sens figurat, iar "nesperanța situației" este creată de elementele

psihologice ale intrigii, și nu de geantă sau cutie unde artistul este închis, mai întâi legat de mâini și de picioare sau pus în lanțuri! * Cu toate acestea, un lucru este cert și acesta este că atractivitatea veche a fugăi se bazează pe aceleași două înclinații "instinctive" pentru țesut și vânătoare, fie că este spațială în gravurile, de exemplu, a lui Giovanni Battista Piranesi sau muzicală în operele lui Johann Sebastian Bach Chiar și etimologia termenului "fugă" este caracteristică, care provine din latinescul "fuga, fugëre": fugi, fugi, fugi de persecuție, Deosebit de caracteristic în această privință, în legătură cu scările lui Piranesi din suita închisorilor sale, este faptul că în engleză scara în sine este adesea denumită "un zbor de trepte" De asemenea, mai vorbim uneori despre trepte "a alerga în sus", dar la noi este și mai probabil - deși o expresie uzată - dar totuși semifigurativă, în timp ce la britanici a devenit de mult doar o desemnare a subiectului Ce ar putea fi mai reușit decât desemnarea unei fugă pentru scări pe imprimeurile Piranesi - "alergând" mereu în sus, adânc, în lateral - variind și repetându-se la nesfârșit! Ele sunt răsunate de stâlpi, arcade și trave Combinându-se între ele, aceste elemente de arhitectură dau naștere acelui flux neobosit de "evadare" a formelor arhitecturale în adâncurile gravurii, care servește drept obiect de urmărire și urmărire neîncetată pentru ochiul fermecat! Totuși, atât fuga, cât și principiul polifoniei, așa cum le înțelegem aici, ambele se străduiesc, de asemenea, să dea o expresie și mai completă unuia dintre principiile principale și de bază care stau la baza fenomenelor realității în general Ei încearcă (ca, într-adevăr, întreaga bază a esteticii editării în mai multe puncte) să realizeze într-o operă de artă care * Școala psihanalitică are propria sa interpretare în acest punct Otto Rank (în cartea sa "Das Trauma des Geburt") vede în acest număr de varietate un fel de recreare figurativă a "înfățișării" - nașterea unei persoane Este caracteristic faptul că în limba germană "nașterea" se numește "Entbin-dung" - literalmente "desfăcut" sau "desfăcut" Fascinația ieșirilor din labirinturile de grădină și coridoarele de râs, precum mitul original al Minotaurului și labirintul cretan unde se presupune că a trăit, explică același lucru Din păcate, aici nu există suficient spațiu pentru a supune aceste ipoteze unei critici detaliate Le marchez doar cu titlu informativ (Notă de S M Eisenstein) principiul unității în diversitate, care pătrunde în natură nu numai fenomene de aceeași ordine, ci leagă și întreaga diversitate a fenomenelor în general În ceea ce privește subtilitatea cu care acest principiu însuși pătrunde în domeniul esteticii, el este adesea prezentat acolo într-un mod atât de delicat, încât la prima vedere este uneori chiar dificil de ghicit că avem toți de-a face cu același principiu fundamental În lumina discuţiilor noastre despre ţesătura din ce în ce mai subţiată a structurii elementelor polifoniei, este deosebit de interesantă, de exemplu, o astfel de situaţie, remarcată de Guyot (Guy a u, Problèmes esthétiques): " Orice stil figurativ , în esență, aparține deja stilului ritmat, căci imaginea prin natura ei este o repetare a ideii principale într-o formă diferită și de fiecare dată pe material nou și orice repetare este atractivă pentru că întruchipează unitate în diversitate " La prima vedere, s-ar putea să nu-i vină nici prin cap să extindă trăsăturile repetiției, atât de caracteristice ritmului, în zona imaginii verbale Totuși, ceea ce spune Guyot aici este profund corect Și mai mult, sentimentul acestui principiu unic sub diferite zone - în acest caz, sub zonele ritmului și imaginii - are în sine propriul farmec - căci această poziție este ea însăși un caz special de

aplicare a aceluiași principiu al unității în diversitate! Am putea extrage un alt exemplu de aceeași ordine din practicul de producție al lui Ivan cel Groaznic Aceasta este unitatea înfățișării în curs de dezvoltare a regelui în forma în care trece prin imaginea în ansamblu Există două domenii distincte de lucru aici Material - procesare pre-ecran a imaginii regelui în talentul magnific al artistului de machiaj V V Goryunov Și lumină - adică deja o interpretare pe ecran a acestei apariții din cadru în cadru în mâinile magice ale cameramanului A N Moskvin Sarcina primei zone a inclus - odată ce tipul de înfățișare stabilit - chipul și imaginea plastică a țarului Ivan - să ducă și să unească prin toată varietatea de nuanțe ale schimbărilor legate de vârstă: de la un băiat pe marele tron la un tânăr încoronat rege în Catedrala Adormirea Maicii Domnului; de la un războinic matur de sub zidurile Kazanului - la un jelitor, slăbit de un foc febril, pentru unitatea pământului rusesc; de la o șuviță încărunțită în părul unui văduv, aplecat peste trupul unei soții otrăvite, până la trăsăturile ascuțite ale Țarului Groaznic îngrozitor într-o ciocnire cu Mitropolitul Filip la Acțiunea Peșterilor; de la bătrânul chinuit, plângându-se într-o sudoare sângeroasă despre vărsarea de sânge forțată din Novgorod, până la învingătoarea Livoniană, ea privirea de foc a unui vultur îmblânzește valurile Mării Baltice ajunse în sfârșit Durerile acestei "suite" de farduri au fost lungi și plictisitoare O anumită imagine a ideii lui Grozny la bătrânețe trăiește în mintea publicului Există deja o tradiție stabilită aici Cine a văzut imaginea lui Chaliapin în "Pskovityanka", care își amintește de picturile lui Repin și Vasnetsov, care este aproape de Grozny Antokolsky așezat Ar fi greșit să ne abatem prea mult de la aceste noțiuni Dar nimeni nu știe nici din portretele autentice, care pur și simplu nu există, nici din imaginația pictorilor sau sculptorilor epocilor ulterioare, cum era Groznîi la vârsta mijlocie, în tinerețe, în copilărie Și a fost necesar, într-un fel de proces de "rebobinare", să ne imaginăm chipul copilăresc, tineresc și adult al soțului, din care să se nască înfățișarea unui bătrân care plutește în fața fiecăruia dintre noi la pomenirea numele Teribilului (deși a trăit doar cincizeci și patru de ani) Neobosit, talentul și devotamentul dezinteresat față de munca lui V V Goryunov, make-up artistul nostru, au ajutat în multe feluri la depășirea acestor dificultăți cu onoare Într-o zi, poate, se va putea urmări cum și din ce asociații a fost compusă această imagine, care, în cadrul tradițiilor, a reușit să-și sune vocea proprie Într-o zi ne vom da seama care dintre Deis-sov-urile scrierii antice a sugerat forma ochilor și modelul șuviței; în ce întorsături de zbor departe de asemănarea cu Mefistofel sau țareviciul Alexei, s-a descoperit o îndoire a sprâncenelor, unde, pe căile evitării asemănării cu Hristos, Uriel Acosta sau Iuda, conturul nărilor, o rupere în conturul nasului s-a prins conturul craniului Și toate acestea sunt ecou de o căutare îndelungată a acelor unghiuri ale capului și ale feței în care Grozny - Grozny: un centimetru în jos - și raportul alungit al frunții și al părții inferioare a feței este deja încălcat, cu o jumătate de centimetru în lateral - iar punctul de foraj al celui de-al doilea ochi deja dispare in spatele curbei nasului si etc etc O "carte" de unghiuri acceptabile pentru Ivan este fixată mental, iar filmarea trebuie să treacă cu strictețe prin aceste poziții, alunecând rapid și fără a pătrunde în acele "zone periculoase" în care imaginea se abate de la canonul plastic odată stabilit pentru film * * În Ivan, unghiurile acceptabile includ șaptezeci și cinci la sută din aspectul natural al lui Cherkasov În "Alexander Nevsky" aveam doar douăzeci și cinci și

doar acelea care nu sunt potrivite pentru Teribilul Țar! (Notă de S M Eisenstein) Am citat mai sus cuvintele lui Saint-Saens despre muzică și despre cuvânt și despre modul în care muzica demonstrează tonal ceea ce este inexprimabil în cuvinte Chipul schimbător al lui Ivan este transmis în exact același ton prin filme prin unghiul actorului jucăuș, tăierea cadrului și, mai ales, prin miracolul luminii tonale a cameramanului Moskvin Același lucru se repetă aici la un nivel superior Este nevoie de mult timp pentru a căuta o formulă de lumină transparentă a aspectului: un fel de umbră persistentă în orbită, care face ca pupila smulsă de lumină să ardă, undeva linia pomeților este accentuată, undeva asimetria a ochilor este îndepărtată, iar undeva asimetria ochilor este îndepărtată, colțul frunții ieșind cu o strălucire, înmuiat de grile de albul gâtului Dar asta nu este tot Principalul lucru este înainte Căci pe această gamă de bază a luminii - aș defini-o cu cuvintele "light moulding" - de la scenă la scenă, nu se aplică doar "corecții de lumină" în legătură cu schimbarea aspectului personajului însuși, ci în principal și mai presus de toate acele nuanțe ușoare care de la episod la episod ar trebui să facă ecou atât stării emoționale a scenei, cât și stării emoționale a regelui-protagonist Ceea ce se cere aici nu mai este o modelare luminoasă sculpturală a unei imagini transversale, nu doar interpretarea sa picturală schimbătoare în condițiile unei situații și mediului în schimbare (noapte, zi, amurg, fundal plat sau adâncime), ci cea mai fină nuanță tonală a ceea ce Aș numi intonație ușoară, care în Andrey Moskvin deține o asemenea perfecțiune Iată aceeași muzicalitate luminoasă cea mai fină în portret, ca și în cele mai fine versuri ale peisajelor de Eduard Tisse - fie în ceața "Potemkin", în ansamblurile de noapte din orașul Petrograd ("octombrie"), fie în albul întinderi de gheață ale lui "Nevsky" sub arcurile aspre care stăpânesc de nori de rău augur * * * Mai sus am citat cuvintele lui Hogarth despre premisele instinctive ale fascinației fugă și scrisului polifon Dar, desigur, premisele "instinctive" pentru puterea de acțiune a mijloacelor de contrapunct și fugp încă nu ar fi suficiente Pentru a cuceri complet privitorul cu aceste mijloace de influență, trăsăturile ordinii sociale trebuie, desigur, să se reflecte și aici Și trebuie spus că cele mai mari deplasări intrapsocale, etapă cu etapă, se reflectă tocmai aici, în aceste structuri În același timp, este curios că acestea sunt tocmai fenomenele și tiparele care se repetă invariabil ca în stadiile incipiente nașterea societății și la cele mai înalte niveluri ale dezvoltării acesteia Și asta pentru că aceste regularități sunt caracteristice oricărui tip de dezvoltare în general Mi se pare că, în acest caz, atât principiul însuși, cât și toate fluctuațiile stilistice individuale din interiorul lui exact, fază cu fază, se repetă și reflectă pe deplin, în primul rând, în cadrul principalelor etape istorice, relația dintre societate și individ, între colectiv și individ, apoi absorbind și dizolvând individul ca întreg, apoi permițând particularului să-l calce în picioare pe general [ ] Estetica întregului sistem de artă, a varietăților individuale din cadrul acestuia și a fazelor individuale din cadrul acestor varietăți individuale, trece inevitabil prin aceleași stadii de dezvoltare, reflectând inevitabil cursul formațiunilor sociale în schimbare Așa este, de exemplu, nediferențierea artei în tipuri independente separate în stadiul infantil al dezvoltării sale Sau, invers, o separare completă a varietăților de arte individuale unele de altele Negarea comensurabilității lor Mai mult, individualizarea elementelor individuale ale artei într-un sistem de "isme" individuale care

idolatrizează un particular aparte Sau periodic apar aspirații de reunire a artelor într-un fel de sinteză (Și grecii, și teoria lui Diderot și Wagner, și estetica antebelică a țării sovietice, și cinematograful sonor-vizual etc , în moduri diferite, în momente diferite și cu grade diferite de succes!) În altă parte, într-o lucrare care explorează istoria prim-planurilor înțelese cinematografic prin trecutul istoriei artei, mă interesează procesul istoric de trecere de la "individualizare" la "individualism" Aici, însă, mă fascinează contrariul - acum, în fața ochilor noștri, stadiul unității și armoniei mijloacelor expresive care se conturează clar Nu știu cum este în domeniul altor arte, dar în estetica montajului, într-un fel sau altul, parcă ne aflăm astăzi în ajunul celei de-a treia faze a istoriei dezvoltării sale Prima etapă a acestei dezvoltări a fost etapa amorf nediferențiată a montajului "preistoric": cinematografia unui singur punct de vedere (această etapă a fost repetată cu "magnificie" completă prin π repetă adesea până astăzi prima etapă a cinematografiei sonore!) A venit apoi etapa unei tendințe din ce în ce mai mari spre separarea din ce în ce mai mare a elementelor individuale, ciocnirea frunților în montaj (aproape sub auspiciile lui Anatole France: "Impinge-ți epitetele frunților") În etapele dezvoltării cinematografiei sonore, acesta a sunat și în "Aplicația" noastră din *, unde am cerut - pe drumul spre viitorul contrapunct - o divergență și opoziție accentuată a sunetului și imaginii În această etapă a cinematografiei mut, care a precedat imediat sunetul, aplicarea consecventă a [acest] principiu a dus la asemenea excese ale scrisului de montaj precum juxtapunerea unor piese irelevante, care în combinarea lor dădeau iluzia unei acțiuni sau mișcări continue Octombrie ( ) abundă de exemple în acest sens, dar prima experiență în această direcție se referă din nou la Potemkin - toți aceiași lei care răcnesc de pe scările Palatului Vorontsov din Alupka ( ) Aici, trei faze independente de mișcare, reprezentate în trei figuri independente a trei lei de marmură, au fost puse împreună, creând iluzia unui leu săritor [ ] Cam în același timp, cu câțiva ani mai devreme, visam să impun din o sută unu ipostaze pe o sută o coală din aventurile lui Robert Macker - fazele succesive de gesticulație ale nemuritoarelui actor francez Frederic Lemaitre El l-a jucat pe Macer pe scenă în celebra piesă "L'Auberge des Adrets" * **, iar caracterizarea unică a jocului său a fost surprinsă în aceste sute unu litografii de Honore Daumier - seria "Les cent et un Robert Macabre" * ** ( ) * * * Acesta este trecutul apropiat al formei de montaj, aspirațiile de montaj și căutările de montaj În schimb, o nouă etapă în montajul sonor-vizual, mi se pare, vine sub semnul fuziunii și armoniei din ce în ce mai mari a polifoniei montajului**** Acest tip de nou contrapunct "armonios" - dincolo de paradoxuri și excese - mi se pare cel mai complet tablou al activității individului în cadrul colectivului Atunci când o singură sarcină socială este preluată de întreaga mulțime de unități individuale care alcătuiesc această societate, când fiecare unitate din interiorul ei își cunoaște propria cale personală independentă în soluționarea unei probleme comune, ♦ Semnat de mine împreună cu Pudovkin și Aleksandrov (notă de S M Eisenstein) ** "Han in Adre" (franceză) *** - "O sută și unu Robert Macher" (franceză) **** Poate că aici are loc aceeași schimbare evolutivă, care a avut loc în istoria muzicii, când principiile scrisului polifon au fost înlocuite cu scrisul armonic? (Notă de S M Eisenstein) atunci când aceste căi se intersectează și se intersectează, se combină și se împletesc și toate luate împreună înaintează în mod inseparabil către realizarea scopului odată propus De unde au venit impresiile vii, tangibile ale unei astfel

de imagini? Unde și când a trebuit să văd vizual o imagine similară în acțiune? Când și unde a apărut în mine această primă intoxicare, de care m-am îmbolnăvit pentru tot restul vieții de mania contrapunctului și a pasiunii pentru Bach? Nu a fost fotbal - acest joc este atât de interesant, probabil tocmai pentru că întruchipează simbolul luptei și cooperării comune, care, împreună cu mingea, transferă inițiativa personală de la participant la participant la o cauză comună Probabil din același motiv, spectacolul uneia dintre varietățile de lupte precum "catch-how-catch-ken", în care toate loviturile și toate trucurile sunt permise *, este atât de dezgustător: acel caz particular al ei, Când " în ring în același timp din toate cele patru colțuri patru persoană lupta Dar aici - nu ca [la] domino sau în alte jocuri - doi împotriva doi - ci fiecare împotriva fiecăruia, iar sarcina este să lase câte un câștigător în ring, după ce i-a învins pe toți ceilalți trei Și acum vedem cum deodată nici doi, ci trei se năpustesc asupra unuia și, răsturnându-l, încep să se arunce unul asupra celuilalt, cum a treia eșalonată este terminată de alți doi, în timp ce al patrulea, care și-a venit în fire, le lovește picioarele și, salvat în acest fel, al treilea într-o furie oarbă se repezi asupra celui care tocmai l-a ajutat! Spectacolul ăsta al fiecăruia împotriva fiecăruia și al tuturor împotriva tuturor - nu numai fără mănuși albe, ci chiar și fără mănuși de piele care să absoarbă loviturile pumnilor osoși - este probabil atât de dezgustător pentru că jignește însuși profunzimea a ceea ce s-ar putea numi instinct social Cu toate acestea, pasiunea mea pentru contrapunct nu s-a născut din impresii vii ale fotbalului Acest lucru este susținut și de faptul că tipul picturilor mele nu poartă aproape niciodată amprenta unei lupte egale bifurcate Dar este întotdeauna mai probabil ca unitatea să devină mai puternică sub loviturile unui atac extern - fie că vor fi treptele soldaților țariști pe scările Odesa, raidul porcului cavaler german sau rândurile strânse ale opoziție boierească, repezindu-se în luptă împotriva cauzei lui Ivan cel Groaznic * Numele înseamnă literal: "Apucă, așa cum poți să apuci" (Notă de S M Eisenstein) Și, prin urmare, nu este atât lupta a două forțe, cât conflictul efectiv al contradicțiilor în cadrul unei singure teme Și, prin urmare, nu atât Beethoven cât Bach Într-un fel sau altul, este clar că pasiunea mea inițială, aparent, nu a fost imaginea ciocnirii a doi în cadrul unor echipe armonioase într-un atac agresiv unul asupra celuilalt, ci mai degrabă coeziunea unei singure echipe în implementarea unei singure echipe creative sarcină Asa a fost Și îmi amintesc această impresie până astăzi stația Izhora Râul Neva Anul șaptesprezece Şcoala de însemne a trupelor de ingineri Tabără Sesiuni de antrenament Podul cu pontoane! Îmi amintesc de căldură acum Aer proaspat Malul nisipos al râului Un furnicar de tineri proaspăt numiți! Se mișcă pe căi măsurate Cu mișcări învățate și acțiuni coordonate, ei construiesc un pod care crește fără oprire, traversând cu lăcomie râul Undeva printre furnicar mă mișc Pe umeri sunt perne pătrate din piele Marginile pardoselii se sprijină pe perne pătrate Și într-o mașină care rulează cu figuri pâlpâitoare, care se apropie de pontoane, din ponton în ponton de grinzi grele aruncate sau balustrade ușoare care cresc ca frânghiile, este ușor și distractiv să te grăbești ca un "perpetuum mobile" de la malul rămas până la capătul podului care se retrage mereu! Timpul de preluare setat strict se descompune în secunde de operațiuni individuale, lent și rapid, împletindu-se și desfăcându-se, iar în liniile căptușite ale curselor asociate lor, parcă, o amprentă în spațiu a alergării lor ritmice în timp Aceste operațiuni separate se contopesc într-o singură cauză comună și totul luat împreună este

combinat într-o experiență orchestral-contrapunctică uimitoare a procesului de creativitate și creație colectivă Și ceața crește și crește Zdrobește cu lăcomie râul sub el Se întinde spre malul opus Oamenii se grăbesc Pontoanele se năpustesc Sună comenzi Mâna a doua aleargă La naiba, ce bine! Nu, nu pe mostre de producții clasice, nu pe înregistrări ale unor spectacole remarcabile, nu pe partituri orchestrale complexe, nu în evoluțiile complexe ale corpului de balet și nu pe terenul de fotbal - pentru prima dată am simțit răpirea farmecului a mișcării corpurilor, care se grăbesc la tempo-uri diferite de-a lungul orarului unui spațiu disecat, jocul lor intersectând orbitele, forma dinamică în continuă schimbare a combinației acestor căi - convergând în modele instantanee complicate pentru a se împrăștia din nou în îndepărtate și ireductibile rânduri Podul de pontoane, care crește de pe malurile nisipoase în lățimea imensă a râului Neva, mi-a dezvăluit pentru prima dată tot farmecul acestui hobby, care nu m-a părăsit niciodată! Aici mi-a apărut inițial sub forma a ceea ce a dat naștere fascinației mele pentru mise-en-scènes Miza-en-scenă a fost și este în continuare mijlocul meu preferat de exprimare în teatru Dar punerea în scenă este primul exemplu clar și tangibil de contrapunct spațio-temporal! Din ea, din combinația sa primară a jocului spațiului, timpului și sunetului - devenind mai complexe în viitor - cresc toate principiile montajului sonor-vizual Gestul devine cadru, intonația cuvântului devine sunet și muzică În general, farmecul scrisului contrapuntic constă și în faptul că ea reflectă și ne face să retrăim cea mai minunată etapă din istoria gândirii prin forma construcției ei Aceasta este etapa în care stadiul inițial al conștiinței nediferențiate a fost deja lăsat în urmă Etapa în care etapa separării și izolării ireductibile a fiecărui fenomen individual al lumii în sine a fost finalizată (Aceste etape, variind infinit și devenind mai complexe, se repetă din nou π la niveluri superioare de dezvoltare: astfel, agnosticismului corespunde primei, [nu contează ce epoci și sub orice formă apare, această respingere a cunoașterii diferențiate] , iar al doilea - cel puțin metafizica lui Kant, care în felul său repetă poziții teoretice analoge mai vechi) Contrapunctul montajului ca formă pare să răsună care începe cu acea etapă fermecătoare a formării conștiinței, când ambele etape anterioare sunt depășite și universul, dezasamblat prin analiză, este recreat într-un singur întreg, prinde viață cu conexiuni și interacțiuni ale particularităților individuale și dezvăluie percepției entuziaste plenitudinea lumii percepute sintetic La fel ca cu o căldură deosebită, cu entuziasm și entuziasm deosebit, primele "revelații" de-a lungul căilor biografiei sale sunt vii la o persoană adultă - prima depășire a textului tipărit (pot citi!), Prima trezire a sentimentelor (Pot iubi!), Primele date ale filosofiei, ajutându-l să perceapă sistemul de lumi (pot să cunosc!), Exact în același mod, suntem inevitabil mai entuziasmați în artă de acele construcții care, în caracteristicile lor, reflectă trăsăturile diferitelor etape ale formării conștiinței noastre Într-un fel sau altul, în sistemul unui principiu contrapunctic tangibil, s-a păstrat un sentiment viu al acelei etape atunci când conștiința, fie că este vorba despre popoare care ating un anumit nivel de dezvoltare, fie despre un copil care repetă aceleași etape în dezvoltarea sa, pentru prima dată stabilește corelații între fenomenele individuale ale realității concomitent cu simțirea acesteia ca un singur mare întreg Aceasta este, desigur, garanția răpirii polifoniei și contrapunctului și ascuțirea inevitabilă a trăsăturilor lor caracteristice la etapele tinereții Toată tineretul Tineretul unei formațiuni sau clase sociale -

și apoi devin baza stilului unei anumite epoci Tinerețea însăși varietatea artei și apoi, sub semnul lor, formulează punctele de plecare de bază ale metodologiei sale pentru vremurile viitoare Tinerețea autorului - atunci inevitabil apare în maniera și stilul scrisului său și îi domină opera În timpul creării lui Potemkin, toți cei trei tineri au coincis Putere sovietică tânără (în vârstă de opt ani) Tânăra (în vârstă de treizeci de ani) artă a cinematografiei, în căutarea febrilă a principiilor propriei autodeterminări Un tânăr autor (de douăzeci și șapte de ani), după o scurtă perioadă de cinci ani, înțelege pentru prima dată un subiect mare Și această totalitate nu a putut să nu definească sistemul Potemkin ca fiind contrapuntic în primul rând Dar în aplicarea sa la cinema (și mai ales în aplicarea sa la cinematografia mut), montajul servește ca mijloc de realizare a polifoniei și a contrapunctului Și astfel "Potemkin" nu putea să nu devină purtător de stindard al principiului montaj-contrapuntistic în cinematografia artistică * * * Trecerea vieții formei de montaj în cadrul artei este un indicator al energiei sale vitale Am scris despre asta în prefața ediției în limba engleză a cărții mele The Film sense, publicată în Anglia în , după ce a apărut în America în Prefața nu a ajuns la carte din cauza blocadei, nu a ajuns în Anglia și de aceea citez aici pasajul necesar din ea PREFAȚĂ LA EDIȚIA ÎN ENGLISH În urmă cu exact un an, la jumătatea lunii octombrie, pe la miezul nopții, am primit ordin de a merge la culcare În acea noapte, germanii, dintr-un motiv necunoscut, nu au bombardat Moscova Fiecare dintre noi a putut să ne împacheteze în siguranță cele două valize Dimineața eram la gară Douăsprezece zile - o nouă arcă a lui Noe - mașina noastră a traversat furtuna unui război năprasnic Suntem principalul grup de regizori evacuați din Moscova în momentul ofensivei germane asupra capitalei statului sovietic la sfârșitul toamnei anului Nemții au fost bătuți Am fost lăsați să lucrăm chiar în inima Asiei Centrale Glisați în sus din India Găsiți intersecția acestei linii cu granița din sudul Asiei a Uniunii Sovietice Oprește-ți degetul în punctul cu numele fantezist de Alma-Ata Acolo suntem acum * * * Ar fi de neconceput să trăiești Ar fi imposibil să existe Ar fi rușinos și insultător să creezi și să lucrezi într-un spate atât de îndepărtat, dacă nu am ști că ni s-au încredințat două sarcini: în primul rând, să tragi, ca obuz după obuz, imagine după imagine, cu care să-i lovești pe germani la fel de zdrobitor ca cu un tanc sau cu un avion, în al doilea rând, să salvăm cultura cinematografică realizată de acel vârtej de distrugere, pe care intervenţioniştii fascişti îl trec acum prin câmpul larg al Patriei noastre Frescele unice din secolele al XIII-lea și al XIV-lea au pierit în Pskov și Novgorod Lângă Leningrad se află palate și fântâni din secolul al XVIII-lea În apropiere de Moscova se află catedrale și muzee din secolul al XIX-lea Pe Nipru - un miracol al secolului XX: Niproges Întreaga parte europeană a Rusiei este acoperită cu ruine și cenușă Cinematografia ca producție, cinematografia ca fotografii ale oamenilor, ca mare tradiție a artei sovietice, ca gardian al realizărilor culturii și gândirii științifice sovietice, a fost păstrată * * * În fața ochilor noștri, munți uriași înzăpeziți se odihnesc pe albastrul cerului În spatele acestor lanțuri - altele - deja de cealaltă parte a graniței - în China Munții sunt contemplativi Înțelepții chinezi se uită de secole la lanțurile noastre muntoase din cealaltă parte Munții invită la contemplare Și involuntar, privind zăpezile veșnice ale munților, te ridici mental din haosul de nebunie și vărsare de sânge de astăzi la ceea ce va fi mâine după nebunia militară a acestor ani Te gândești la ziua de mâine a culturii și

artelor Teribilul zgomot al Primului Război Mondial a dat lumea peste cap: din haosul său s-a născut un fenomen fără precedent precum Uniunea Sovietică Ce ne va aduce de o sută de ori mai mult cataclism de neimaginat în care lumea s-a prăbușit cu hohote astăzi? Ne este imposibil să prevedem și să prevedem căile artei pe care le va urma omenirea, înviată din murdăria și moartea acestor ani scăldat în eroismul nestins al celor mai buni fii ai săi - luptători împotriva întunericului fascist Sfârșitul Primului Război Mondial a adus cu o nouă eră socială o nouă ascensiune și înflorire fără precedent a culturii Și cultura celor mai avansate dintre arte - cinema Segmentul istoriei mondiale a artei dintre cele două războaie mondiale este, fără îndoială, epoca triumfului cinematografiei Alte arte din aceeași perioadă de timp se mișcă febril pe calea dezintegrarii și decăderii Expresionism Suprematism Dadaismul Suprarealism Dezintegrarea formei, imaginii, gândirii Fuga spontană înapoi la primitiv Se pare că cele mai recente realizări sunt închise într-un inel mort cu primii pași ai culturii și artei Șarpele celebrei embleme și-a prins ferm coada cu zoom-urile Înghețat în liniște O astfel de fundătură a artelor, ca până la începutul erei războaielor, nu cunoștea niciun moment în istoria artei După ce a atins cele mai înalte puncte de dezvoltare, arta sa prăbușit brusc la zero O singură cinematografie, în cea mai bună măsură, a rezistat acestui vârtej de dezintegrare Și pentru că este cea mai tânără, începe de unde toate celelalte arte s-au scufundat în decăderea lor * * * Arta este cel mai subțire seismograf Iar impasul său tragic din ultimii ani nu a reflectat decât gradul de tensiune în care lumea a fost cufundată de contradicțiile care o destrămau Contradicțiile au explodat într-un masacru mondial fără precedent Nici natura paradoxală a ceea ce se întâmplă, nici amploarea a ceea ce sa întâmplat deja, nici perspectivele prin care lumea trebuie să treacă încă nu pot fi înțelese de nicio conștiință Știm cu siguranță că ne așteaptă victoria asupra întunericului Înainte este lumină Dar încă nu ne putem obișnui cu razele sale, să discerne o viață nouă în aceste noi raze ale ei, să ne deplasăm pe noile drumuri luminate de ele Prevedem, prevăzăm, prevăzăm Dar această lumină abia se naște în nebunia cu adevărat apocaliptică în care acum arde Universul De el, de această nouă lumină necunoscută a viitorului, umanitatea este atrasă Învingând forțele întunericului fascismului pe drumul către el, umanitatea eroică își pune oasele, degajând calea generațiilor viitoare Și nu există cuvinte pentru a descrie eroismul sacrificial cu care o face Să nu banalizăm chipul acestui viitor cu ghiciri prea pripite, să nu-i slăbim măreția, născută din sângele a milioane de vieți omenești, să nu ne strâmbăm, încercând să imitem trăsăturile feței sale viitoare Să ne amintim doar un singur lucru: imnurile unei noi arte fără precedent, arta epocii postbelice a celui de-al Doilea Război Mondial, vor fi o reflectare a acestei noi fețe fără precedent a Umanității, care va renaște triumfător la viață, după ce a învins monstrul fascismului Și așa cum însăși fața viitorului este inaccesibilă conjecturilor noastre, tot așa și viitorul oblpk al artelor reînnoite va scăpa inevitabil deocamdată este liber de orice presupuneri și concluzii pe care ne-am gândi să le facem Rămânem cu trei lucruri: aștepta, te grabesti, fii pregătit Așteptați această nouă eră Grăbește-i să se apropie, dând toată puterea, toată viața, orice sacrificii pentru a-i grăbi sosirea Și fiți gata, complet înarmați cu experiența trecutului, să fiți demni să acceptați π pentru a merge mai departe ceea ce ne va aduce acest viitor fără precedent Există ceva îmbătător în această așteptare a fertilizării viitoare a artei cu o nouă serie și pagină de viață În

conștiința amorțelii lui până în momentul sosirii ei Așadar, năuciți, tinerii mirese așteaptă momentul de a se preda iubirii unui mire necunoscut, așa că năuciți, răspândit, pământul stă în așteptarea tremurătoare a fertilizării lăstarilor de primăvară Există ceva îmbătător nu numai în conștiința libertății spiritului, ci și în sentimentul limitei istorice puse stadiului depășit al vieții, înainte de a fi rânduit de la ascensiunea ei la o nouă etapă în dezvoltarea artei În astfel de momente simți ritmul viu al mișcării istorice a universului Lămpile din mâinile noastre, care așteptăm lumina, să fie curate și pregătite pentru momentul în care artele noastre vor trebui să exprime noul cuvânt de viață În îndeplinirea acestei sarcini, pe lângă munca noastră pentru front, avem o datorie severă față de cultura timpului nostru Pentru a rezuma rezultatele a ceea ce a fost adoptat în interesul viitorului - aceasta este una dintre îndatoririle de pe frontul teoriei cinematografiei noastre "Nu atinge cercurile mele!" - noi, împreună cu Arhimede , trebuie să strigăm în fața dușmanului barbar, care calcă în picioare roadele gândurilor și eforturilor unei întregi armate de oameni care lucrează în cinematografie Prin urmare, în mijlocul anilor de război, nu mă jenează să public această colecție de articole finale și opinii despre o ramură atât de specială a culturii cinematografice precum montajul, care în multe privințe a fost coloana vertebrală a stilului cinematografic sovietic În ultimii ani, această linie a dispărut și a ieșit din utilizarea pe scară largă a filmelor sovietice Probabil că nu a fost întâmplător din punct de vedere istoric În articolele colecției, am vrut să transmit ideea că montajul este o proprietate organică a oricărei arte Și, urmărind istoria suișurilor și coborâșurilor agravării metodei montajului de-a lungul istoriei artei, se ajunge la convingerea că în epocile de stabilizare socială, când arta trece la sarcinile de a reflecta realitatea mai presus de orice, convexitatea metodei de montaj și a scrisului se estompează invariabil Și invers, în perioadele de interferență activă în ruperea, construcția și remodelarea realității, în perioadele de restructurare activă a vieții, montajul în metoda artei crește cu o intensitate din ce în ce mai mare [ ] * * * Aceasta a fost scrisă în îndepărtata Alma-Ata, în octombrie Astăzi, citând asta, marele mai se bucură în afara ferestrelor de razele victoriei finale Prevederea unor noi forme de montaj, noi etape în dezvoltarea principiilor sale devine deja o realitate concretă Și vedem cum o nouă etapă a montajului sonor-vizual organic apare și se apropie de noi Auzim ritmul unei noi forme de montaj O simțim cu mâinile noastre după tiparele apărute în anii războiului Simțim noi caracteristici în el Acest nou nu mai este o fundătură antebelică a unei forme de asamblare blocate Iar acesta nu mai este un paliativ al tradițiilor montajului "nud" și "explicit" al cinematografiei mute plantate artificial în cinematografia sonoră, devenite învechite Din două-trei încercări de o astfel de restaurare, deja făcute în timpul războiului, miroase a îngrozitor de modă veche și de degradare Simți în mod persistent că etapa de editare "nudă" se retrage în istorie * * * Dar asta nu înseamnă o respingere a metodei, nici o neglijare, nici o întoarcere la cinematografia primitivă lapidară a epocii pre-editării Acum, țara sovietică este la fel de puternică ca niciodată, cu puterea ei militară, prestigiul mondial și gloria nestingherită și rezultatele acțiunilor Armatei sale roșii care le distrug a totul Arta este cel mai subțire seismograf Iar schimbările stilistice sunt inevitabile în contextul unor astfel de evenimente sociale majore În raport cu țara noastră, aceasta nu este tocmai o "schimbare" care presupune o

modificare fundamental calitativă - așa a fost "schimbarea" socială din epoca războiului civil Puterea actuală a țării sovietice este doar o acumulare naturală și o consolidare la cel mai înalt grad de strălucire toate acele forțe sociale pe care guvernul sovietic le-a hrănit și hrănit ani și cinci ani Acum, după ce a trecut prin focul războiului, țara sovietică a atins acel grad de fuziune monolitică, care a fost forjat neobosit de toți anii de existență a puterii sovietice Vine oare în detrimentul asupririi unei părți a țării de către alta? Acest lucru vine în detrimentul interesului unor persoane în numele intereselor altora? Se pierde originalul singular în această fuziune? Originalul este retrogradat la impersonal și vulgar? Nu, nu, de o mie de ori nu Structura uluitoare a puterii sovietice - în contextul problemei individului - se bazează pe această armonie uimitoare a individului și a generalului, a colectivului și a individului, a naționalului originar și a socialistului Cred că este destul de firesc să presupunem că astfel de trăsături se reflectă în stilistica cinematografiei anilor de război Și dacă ne uităm la cel mai caracteristic semn stilistic al cinematografiei, nervul său definitoriu, montajul, atunci în cel puțin un tablou realizat în țara noastră în timpul războiului, se poate detecta clar această tendință de a se coalesce într-o țesătură mai densă în cadrul contrapunctului său de montaj Repet, doar un observator miop poate percepe acest lucru ca o respingere a "montajului explicit" și a "contrapunctului tangibil" realizat de cultură, iar metoda în sine poate părea o întoarcere la sânul cinematografiei de pre-editare Acesta este un pas distinct înainte către linia de dezvoltare a esteticii montajului și, dacă cineva este incapabil să facă distincția între o regresie obișnuită și acea notorie "întoarcere, așa cum ar fi", în formele căreia, de obicei în curs de dezvoltare, fenomenele trec la noi stadii de dezvoltare, apoi, Dumnezeule, vina aici în ghinionul "observatorilor", și deloc în "imaginile" în sine! Filmul pe care îl am în minte aici este, desigur, Ivan cel Groaznic "Ivan cel Groaznic", care, conform metodei de scriere a montajului său contrapunctic, continuând tradițiile originale ale "Potemkin", în același timp diferă nu numai de acestea, dar în structura sa sonoro-vizuală este deja următorul pas înainte în legătură cu "Alexander Nevsky" (al cărui montaj sonor-vizual este discutat în detaliu în articolele mele despre montaj vertical din revista Art of Cinema) De ce, totuși, o analiză a modului în care operează Ivan cel Groaznic cu montaj este plasată într-o colecție dedicată lui Potemkin, și nu într-un articol sau pamflet despre un film despre primul țar rus? Și anume pentru că în triada progresivă a filmelor este firesc să ne asumăm o afinitate stilistică și metodologică între primul și al treilea membru, deoarece în dezvoltarea lor principalele mele forme urmează și căile negației negației Și dacă zgomotul unui atac cavaleresc de la Nevsky a crescut direct din toba picioarelor soldaților de pe scările Odesa, atunci o mare parte din ceea ce s-a făcut la Grozny conform metodei "sound-vizual" nu continuă atât de mult ceea ce sa făcut în Nevsky, dar preia la un moment dat conturat în "Cuirasatul" și, folosind sunetul, îl aduce la o concluzie fundamentală Și aceasta este exact acea parte a lui Potemkin care, înainte de apariția sunetului în cinema, a funcționat ca un "sunet ascuns" - muzică de peisaj, adică exact ceea ce am analizat în acest articol până acum Și tocmai în scena ceților avem doar o mostră de mișcări contrapunctice nu goale, ci "topite", în contrast cu "nervul gol" al montajului din alte scene "șocante" ale filmului Structura de montaj a unor astfel de scene "percusive" - grafice și distincte - și a creat, în primul rând, moda pentru ceea ce

se numește încă "decupajul rusesc" sau "russischer Schnitt" * Și dacă cineva ar trebui să creadă ceea ce E W și M M Robson scriu în Thè Film răspunde (Londra,) cartea , și anume că " niciun film de-a lungul istoriei nu a avut o influență atât de puternică asupra cinematografiei, precum "Battleship Potemkin ", atunci această influență a fost exercitată tocmai de editarea acestor scene "șoc" (de exemplu, "Scările Odesa") Acest lucru este de înțeles: structura de montaj a picioarelor soldaților a purtat elemente de impregnare a metodelor de montaj ale cinematografiei mut, în primul rând Principiile scenelor din "Doliu pentru Vakulinchuk" și "Cețurile Odessei" au fost să determine nu atât metoda montajului tăcut, ci mai degrabă să se desfășoare în plinătate în montajul sonor-vizual Și de aceea, este firesc să completăm analiza problemei peisajului muzical și a contrapunctului plastic cu o scurtă descriere a modului în care douăzeci de ani mai târziu aceleași principii, îmbogățite cu posibilitățile sunetului și muzicii, continuă într-o nouă calitate tradiția de montaj polifonic al navei de luptă Potemkin din Ivan cel Groaznic În acest sens, compoziția de montaj a lui Grozny este într-un ecou curios al ceea ce s-a întâmplat cu portretizarea psihologică a personajelor din piesele lui Cehov la teatru Dezvoltarea nuanțelor subtile și profund muzicale ale stării de spirit a acțiunii în piesele lui Cehov a creat impresia dispariției principiului teatral în ceea ce a fost prezentat pe scenă Liniile de nuanțe au fost țesute într-o țesătură atât de topită încât eficiența tangibilă a teatrului părea să dispară în spatele lui ♦ - "montaj rusesc" (lit - "tăiere rusească") (engleză, germană) iar teatrului lui Cehov, drept protest, firește, teatrului i s-a opus o "teatralitate" accentuată deosebit de puternic Întoarcerea către tehnica și tradiția comediei măștilor a fost, parcă, o smucitură înapoi către contrapunctul tangibil și "gol", tangibil în jocul reciproc "aspre" al replicilor dramatice și a firelor de acțiune ale personajelor individuale, în contrast cu polifonia îmbinată de nuanțe a eroilor lui Cehov În ceea ce privește istoria teatrului în general, este interesant de observat că procesul de scufundare a "fundațiilor" și "fundațiilor" goale ale materiei în sine într-un model complicat și desen pe suprafața țesăturii și aici, în teatru, se desfășoară exact la fel cum s-a întâmplat pe căile dezvoltării picturii chineze Un număr tot mai mare de voci intră în schema polifonică primitivă, din ce în ce mai multe nuanțe, iar rapoartele plane lasă loc rapoartelor de clarobscur Și exact în același mod, comedia măștilor se dezvoltă în teatrele lui Molière sau Marivaux , Beaumarchais și Griboyedov Căci dacă "răzuiți" Skalozub, Famusov sau Lisa, atunci sub toată bogăția de trăsături cotidiene și sociale ale epocii, vor apărea în mod clar contururile principale ale figurilor de scenă - Căpitanul, Pantalone și Smeraldina! Comedia italiană a măștilor este deosebit de distinctă în acest sens și este destul de firesc ca "recăderea" teatralității să se apuce de ea Până la urmă, aici firele comportamentului și liniile personajelor sunt în întregime prestabilite, iar toată atractivitatea acțiunii stă doar pe noi și noi combinații contrapunctice - în poziții scenice și lazzi - între aceste măști de personaje stabilite odată pentru totdeauna Este interesant cum această limitare a setului în sine aduce în minte China cu limitările sale cantitative ale motivelor - nu contează dacă sunt elemente picturale în pictură sau o sută șase grupuri de rime permise în poezie! Setul "etern" de măști tradiționale de teatru este, de asemenea, simțit perceptibil (pentru că sunt "eterne", deoarece imaginile realității cele mai pline de posibilități scenice sunt fixate în ele în cea mai

distinctă completitudine) și chiar sub eroii unui astfel de " bytovik" ca A N Ostrovsky! Glumov - Arlechin, Mamaev și Krutitsky - Bătrâni tipici, Gorodulpn - un aspect nou al Căpitanului (se vorbește despre "căpitanii industriei"!) * etc etc * " În toate ţările europene, mai ales în Anglia, a apărut deja într-o anumită măsură o clasă de comandanţi şi căpitani peste oameni, care poate fi recunoscută ca germenul unei noi aristocraţii reale, şi nu imaginare; aceștia sunt căpitanii industriei " (Carlyle, -) (Irim S M Eisenstein), Cu toate acestea, trăsăturile tangibilității devin din ce în ce mai subțiri, iar nuanța personajelor și stărilor de spirit ale lui Cehov alunecă deja în alte etape de dezvoltare a contrapunctului scenic, unde este deja mai dificil să simți coloana vertebrală a tradiției teatrale general acceptate Este foarte amuzant că ceva asemănător se întâmplă acum în jurul stilului neașteptat al scrisorii de montaj "Ivan cel Groaznic" Aici, montajul, după etapa de "montaj săritor" al formei de montaj nud, trece în formele unei polifonii îmbinate de mijloace expresive Și este surprinzător că, așa cum strigau la vremea lor că Teatrul Cehov nu era un teatru, așa sunt acum voci care strigă că montajul de la Groznî nu este deloc montaj (!) iar filmul în sine nu este cinema Știm destul de bine că teatrul lui Cehov, până la urmă, "a ieșit" și a rămas totuși un teatru Și la fel de încrezători continuăm să credem că editarea lui Grozny este, până la urmă, editarea - totuși, într-o nouă fază de dezvoltare și, prin urmare, este atât de necesar să analizăm ceea ce s-a făcut în Grozny- și tocmai în lumina de faptul că ceea ce s-a făcut la un moment dat în "Cuirasatul" Desigur, pentru mine, care tocmai am venit din teatrul ultra-teatral "stânga" - din aripa lui de circ - este deosebit de amuzant acum să aud aceleași acuzații la adresa montajului Grozniului care au fost exprimate despre lipsa de "teatralitate" a lui teatrul Cehov! Am avut chiar șansa să aud o părere că editarea lui Grozny elimină tot ceea ce am făcut pe linia afirmării metodei de montaj în general (!), în timp ce ceea ce s-a făcut la Grozny crește și se dezvoltă în întregime din ceea ce a fost făcut de Potemkin Deci pli altfel, clarificarea este necesară! Asta vom face * * * Pentru a face acest lucru, în primul rând - pur academic - să ne amintim care este baza sau, mai precis, pe ce fenomen psihologic se bazează posibilitatea unei combinații egale de elemente sonoro-vizuale - elemente de polifonie sonoro-vizuală? Desigur, totul se bazează pe aceeași sinestezie - adică pe capacitatea de a reuni toate senzațiile variate aduse din zone diferite de diferite organe de simț Am plictisit deja destul de mult cititorii cu descrierea acestui fenomen în articolele mele despre montajul vertical și când descriu elementele peisajului chinezesc "sunător" Dacă nu aș avea la îndemână un alt exemplu amuzant și fermecător din această zonă chiar acum, m-aș limita, desigur, să desemnez doar acest fenomen în sine "Cuirasatul Potemkin" - "Suita Cețurilor" "Cuirasatul Potemkin" - "Doliu pentru Vakulinchuk" "Cuirasatul Potemkin" - "Doliu pentru Vakulinchuk" "Ivan cel Groaznic" (episodul) - "Ivan peste sicriul Anastasiei" "Ivan cel Groaznic" (episodul) - "Ivan peste sicriul Anastasiei" S Eisenstein și A Moskvin pe platourile de filmare ale filmului "Ivan cel Groaznic" S Eisenstein și make-up artistul V Goryunov Test de machiaj pentru rolul tânărului țar Ivan (Ivan cel Groaznic) El Greco "Furtuna peste Toledo" link-uri și nu ar mai oferi mostre și descrieri ale acestuia Dar, din păcate, am dat peste al doilea volum din "Musca vorbăreață" de Eugène Su ("La mouche causeuse" - o continuare a "Cucaracha" în două volume) din , unde în povestea "Physiologie d'un appartement" * fragmente sunt date dintr-o carte imaginară "Despre muzica aplicată la gastronomie" ("Sur

la musique appliquée à la gastronomie"): " Dacă mi-aș fi băgat în cap să adâncesc creșterea largă a influenței îmbătătoare, sau, mai precis, poezia vinului de porto - poezie gânditoare, serioasă și tristă - aș cina singur și nu aș mânca altceva decât carnea neagră și strictă - file de mistreț sau un căprior de vârstă mijlocie, realizând astfel armonia sucurilor alimentelor solide cu spiritul vinurilor, căci dacă preparatele sunt corpul beției, atunci vinul este sufletul său, și trebuie respectată cea mai perfectă corespondență dintre aceste două principii , (Nu vă amintiți o mie de ani mai târziu sunt aici chinezii din secolul al VIII-lea?! -S E) Și lumina care m-ar lumina ar trebui să fie palidă și (douteuse) infidel; iar muzica care mi s-ar cânta (nu permit gândul la o cină fără muzică, fără muzică excelentă) ar trebui să aibă un caracter sumbru și impunător: ar consta din mai multe pagini din Don Giovanni - acel puternic și formidabil poem de Mozart - sau din cântările grandioase ale lui Moise Și apoi prin trupul, sufletul și spiritul meu, îmbătat cu tripla beție de mâncare, vin și muzică, aș ajunge în cele mai înalte sfere ale plăcerii intelectuale și materiale Dar dacă mi-aș lua în cap să mă răsfăț în nepăsarea liniștitoare și poezia nebună a șampaniei răcoroase, aș suge atomii din niște păsări luminoase și strălucitoare prăjite, de exemplu, din aripa unui fazan auriu cu picioare mov Și apoi - strălucirea a o mie de lumânări, flori, argint, femei și strigăte de dragoste și bucurie Și lasă, încununându-mi extazul, tarantelele scânteietoare din Mutul sau muzica divină a Bărbierului, muzică îmbătătoare care râde , scânteie și sclipește ca un gaz tremurător sub un tul argintiu! ([p] - -) Dacă comparăm această polifonie sinestezică sănătoasă și carnivoră a începutului de secol cu un model al în care degenerează spre sfârșitul secolului și decadență, atunci - alături de acest organic vesel pe paginile lui Xu - celebrul "negru" stilizat cine" din selecția doar de preparate negre (caviar, trufe etc), negre în sine, de dragul lor și de dragul "imaginei de ansamblu", până la lumânări de ceară neagră și un servitor negru, acești "negri" - "Fiziologia apartamentului" (franceză) cine" de Dessessent, eroul romanului lui Huysmans, par pe bună dreptate tipice "formalism", adică combinații artificiale și complet anorganice, alcătuite doar pe o bază pur formală externă! Într-un fel sau altul, polifonia sonor-vizuală a scrisului îmbinat din ce în ce mai profund este posibilă doar cu cea mai strictă "sinetetizare" a zonelor individuale de sunet și expresivitate vizuală între ele Conceptul paradoxal de "montaj de atracții", care părea cu mai bine de douăzeci de ani în urmă a fi doar o farsă excentrică - "butada" la teatru - se dovedește acum nu numai că nu este un dispozitiv "șocant", ci în condițiile posibilități nelimitate de polifonie sonoro-vizuală, este pur și simplu o bază obligatorie și necesară o condiție prealabilă pentru construirea oricărei scene sonoro-vizuale mai mult sau mai puțin serios concepute și compozițional gândite Am în vedere partea introductivă a "declaraţiei" din , referitoare la "Instalaţia de atracţii" ("Lef", nr ,) Ca o încercare de a reduce la proporție toate zonele diverse ale teatrului, pornind de la principiul lor de bază - impactul asupra privitorului, această proclamare a principiului sinestezic își păstrează semnificația și astăzi " Spectatorul este prezentat ca material principal al teatrului - formarea spectatorului în direcția dorită (dispoziție) este sarcina oricărui teatru utilitar (agitație, publicitate, educație pentru sănătate etc) Instrumentul de prelucrare - toate componentele aparatului teatral ("vorbitorul lui Ostuzhev" nu este mai mult decât culoarea colanților unei primadone, o lovitură la timpan la fel de mult ca monologul lui Romeo, un greier pe

aragaz nu este mai puțin decât o salvă sub scaunele pentru public) - cu toată eterogenitatea lor, redusă la o singură unitate " Această unitate sinestezică - considerată independent de zona de influență, doar din punctul de vedere al posibilității sale - a fost numită "atracție" Desigur, nu există niciun motiv pentru a contesta o astfel de poziție și nu existau motive La un moment dat, montajul meu de atracții a fost "persecutat" pentru că, extinzând acest principiu, am spus că compozițiile de influență sunt posibile chiar și în afara unei intrigi continue și am considerat intriga în sine ca fiind una dintre varietățile unității de influență, prin nu este obligatoriu în toate cazurile Această afirmație era deja direcțională, adică trecătoare, personal stilistică și nu obligatorie pentru nimeni În ceea ce privește principiul sinesteziei în fundamentele construcției unui lucru, aceasta este o întrebare metodologică generală și, desigur, își păstrează semnificația fundamentală și acum Apropierea sau îndepărtarea de principiul sinestezicii în diferite epoci ale dezvoltării artei este diferită și depinde de specificul a imaginii sociale a epocii, dictând stilul și formele timpului său În plus, natura înțelegerii și aplicării practice a acestui principiu în diferite epoci este diferită Astfel, accentul pus pe principiile sinestezicii are loc în egală măsură în epoca romantismului și în perioada dominației impresionismului Dar este destul de evident că există o diferență profundă în înțelegerea și aplicarea acestor principii în aceste epoci istorice diferite La fel de diferit de ambele este ceea ce face cinematograful, atât în ceea ce privește posibilitățile sale în acest sens, cât și în orientarea sa realistă în această utilizare Acesta este un alt motiv pentru care suntem aici interesați nu doar să analizăm ceea ce s-a făcut în Ivan cel Groaznic, ci și să urmărim retrospectiv modul în care ceea ce s-a făcut în această direcție la Ivan crește conform metodei din ceea ce s-a făcut la Potemkin Prin urmare, este firesc să alegeți - de dragul acestei considerații - scene care sunt similare intern în ambele filme Și ici și colo există o scenă peste un cadavru Ici și colo, victima care a murit în lupta pentru o idee este deplânsă Și ici și colo - doliu Și ici și colo doliu explodează de furie Și mai departe aproape după principiul Yin și Yang Acolo - ucis: marinar Iată-l pe cel otrăvit: regină Există un doliu colectiv pentru un luptător pentru o cauză comună Iată un individ chinuit peste trupul celui care l-a sprijinit în luptă În primul caz, tema doliului se desfășoară pe acțiunile diferențiate ale indivizilor din mulțime, din masă Participați la polifonia durerii comune și orbi cântători și femei plângătoare și grupuri de două, trei, patru și cinci fețe: triști, supărați sau indiferenți (pentru a scoate toate nuanțele de tristețe ale altor fețe) - fețe de tineri și bătrâni, muncitori și intelectuali, femei și bărbați, copii și adulți În al doilea caz - în "Ivan" - tema doliului este adunată într-o singură persoană (nu e de mirare că această persoană personifică puterea unei țări vaste și populate)! Dar polifonia chinului și a durerii se joacă și aici "cu glasuri": fie cu geamătul regelui, apoi cu o șoaptă, apoi cu zgomotul crucii, căzând cu el la piciorul sfeșnicului; apoi o pată albă din ea * un chip pe jumătate devorat de o umbră; apoi capul aruncat înapoi și în sus; apoi se ridică din spatele peretelui unui sicriu săpat, cu ochi tulburi și o șoaptă abia auzită: "Am dreptate?!" Aici, în acest caz, întreaga varietate de "voci" este interpretată de aceeași figură a aceluiași personaj protagonist: acum îngenuncheat, când prosternat, când umblând încet în jurul vehiculului funicular, când într-un acces de furie răsturnând lumânări grele și rupând tăcerea solemnă a catedralei cu un

strigăt furios: "Minți! Țarul Moscovei nu a fost încă zdrobit!" În acest sens, este caracteristic faptul că diferitele poziții ale aceluiași rege în diferite puncte și poziții din jurul sicriului sunt date fără tranziții de la o poziție la alta, adică aproape în același mod în care ar face o serie de personaje separate și independente să fie reprezentați, care sunt aleși de cameră nu în funcție de co-prezența fizică și spațială, ci în funcție de gradul unui singur curs de emoție în creștere Așa se construiește creșterea tristeții prin prim-planurile succesive ale diverșilor oameni asupra cadavrului lui Vakulinchuk În același mod, planurile aceluiași Grozny se înlocuiesc într-un patos din ce în ce mai mare de poziție și unghi Figura Teribilului trece aici un tipar strict al unei succesiuni de poziții: pornind de la o poziție îngenunchiată la piciorul funicularului (când la începutul episodului apare la sfârșitul panoramei inițiale de sus în jos) - prin răspândirea completă pe pământ după cuvintele "nu este pedeapsa lui Dumnezeu?" - la o siluetă complet alungită, cu capul aruncat înapoi la extrem (după mesajul despre trădarea lui Kurbsky - în cuvintele lui Pimen: "Reproșul mi-a frânt inima și am fost epuizat") După cum puteți vedea, aici polifonia este construită din schimbarea și împletirea diferitelor poziții ale aceleiași figuri Dar nu numai prin aceasta: în această polifonie este țesut și un joc separat de elemente individuale ale figurii în sine; aceste elemente sunt, parcă, independente și de liberă voință se contopesc într-o nouă unitate superioară prin acțiuni succesive - într-o nouă unitate emoțională superioară, în contrast cu unitatea amorfa căreia îi aparțin pur fizic O astfel de percepție a figurii în ansamblu ca un fel de orchestră de părți care compun independent nu este în niciun caz străină de reprezentările noastre figurative în general; iar dacă în termeni plastici și dramatici poate suna neașteptat, atunci în domeniul imaginilor verbale suntem cu toții obișnuiți cu expresii precum că "mâna dreaptă nu știe ce face mâna stângă", că picioarele bețivului "s-au despărțit" " sau acel " omul a fugit atât de repede încât umbra lui abia putea să-l țină pasul" (cum se spune în Răsărit) Cu toate acestea, posibilitatea unei astfel de construcții jucăușe și plastice necesită ca un singur principiu compozițional să pătrundă în construcțiile tuturor elementelor individuale care intră într-o polifonie atât de complexă Pentru ca atât actul, cât și cadrul prin care va fi surprins să "cânte" în ton, este necesar ca compoziția spațială a acțiunii să conțină aceleași elemente care vor fi folosite pentru a construi "decuparea" acestui act prin dreptunghiul cadrului; pentru ca între faptă și cuvintele rostite să existe consonanță, este necesar ca elementele punerii în scenă să poarte aceleași semne de "vers alb" spațial dacă textul este scris în vers alb; pentru ca muzica (sau corurile) și mediul să sune la unison, este necesar ca tabloul tonal al jocului reciproc de lumini și umbre să facă ecou timbrul, melodia și ritmul elementului sonor care va pătrunde spațiul ecranului Și, cel mai important, este necesar ca totul, de la jocul artistului până la jocul faldurilor veșmintei sale, să fie în egală măsură cufundat în sunetul acelei emoții unice, atot determinante, care stă la baza polifoniei întregii compoziții multifațetate Este curios că aici întâlnim din nou tradiția Orientului Chinez Cercetătorii și experții din acest domeniu au remarcat în repetate rânduri faptul că uimitoarea armonie a peisajului chinez se realizează și prin faptul că a dezvoltat și educat principiile canonice ale construcției sale, transpunând în pictură, în primul rând, deși peisaje reale, dar acelea care ei înșiși au fost construite artificial după canoane nu mai puțin stricte și, în plus,

după aceleași canoane care guvernează ulterior principiile picturii! Obiectele principale ale picturii erau parcurile și împrejurimile palatelor și templelor, unde un peisaj aparent liber a fost aranjat artificial de mâna pricepută a maeștrilor; si maini iscusite, surprinzand cu privirea conturul alergarii si siluetele unui lant muntos indepartat, stiau unde sa arunce un morman de pietre salbatice, unde sa barage un rau si sa-l lase sa scape ca o cascada, unde sa lase un trunchi curbat de un pin, eliberându-l de mediul confuz al unui tufiș la întâmplare și unde să lase o densitate deliberată crescând desișuri de stuf Aici, în însăși elementele naturii reale, toate aceleași elemente opuse ale fluidului și solidului, materialul și aerul, aproape și ceea ce se dezvăluie de distanță, sunt aranjate exact în acelaşi mod secvenţial, alternând Iată, pe de o parte, apropierea aparentă de principiile romantice a surprizelor parcului englezesc, răsturnând cu estetica ei de grădină, estetica riguroasă a tradițiilor din Versailles și parcurile din Le Notre Dar, pe de altă parte, sub această libertate vizibilă bate aceeași regularitate de organizare strict pulsatorie a tuturor acelorași principii ale Yang și Yin * * * Dar cine i-a învățat pe acești maeștri ai antichității sofisticarea peisajelor de grădină și parc create artificial? Cine este, în cele din urmă, marele profesor veșnic și neschimbat, chiar și în domeniul celor mai complicate mișcări de compoziție și chiar de stilizare? Desigur, întotdeauna și mai presus de toate - natura însăși Cu ceva timp în urmă, Delacroix , se pare, în Jurnalele sale, compara natura cu un grund, din care pictorul trage cuvinte pentru a-și exprima ideile Și aceste cuvinte ale lui Delacroix au ascuns cumva faptul în ce măsură nu numai cuvintele, ci și structura frazelor picturale, turele plastice ale vorbirii, dispozitivele de stilizare și modelele compoziționale provin invariabil de acolo Acest "naturalism" faptic a ceea ce noi considerăm adesea ca fiind cea mai rafinată stilizare m-a lovit pentru prima dată în Olanda Poduri mobile galben-canar, răsturnate în albastrul azur al cerului din vălul verde otrăvitor al pajiștilor, mi s-au părut mereu în paleta lor de frenezie de culoare a lui Van Gogh Cunoscute mie doar din pânzele sale, mi s-au părut a fi produsul unei distilații fantastice de culoare a culorilor imaginației sale, care în sine sunt probabil la fel de normale și reținute în natură ca în podurile, pâraiele și gazonul nostru Piercing-ul de culoare al peisajelor lui Van Gogh mi s-a părut întotdeauna ca un alcool purificat care a trecut prin creier, ochi și sentimente ale unei persoane care a depășit toate fațetele realității accesibile naturii cu acuitatea percepției emoționale Și deodată, rătăcind de-a lungul autostrăzilor Olandei, Dumnezeu mântuit sub auspiciile reginei Wilhelmina, te întâlnești iar și iar cu un lanț de citate invariabile din Van Gogh: iată exact [un astfel de] pod galben, iată un câmp, iată un zid de case pictate în tonuri atât de pure - albastru, portocaliu, galben, verde, cireș - încât par a fi cuburi de acuarele stivuite între pereții unor cutii emailate, care ne-au fost dăruite în copilărie, iar tu priviți involuntar de-a lungul pragului acestor case un set de perii Casele pictate în cele mai pure culori ard ca topaze, smaralde sau rubine Ard ca paleta lui Van Gogh, ard ca razele soarelui, zdrobite de marginile de sticlă ale unei prisme Și deodată, concomitent cu admirația pentru acest pictorialism al naturii celei mai neatinse, începi să te închini și mai mult în fața marelui artist, a cărui măreție stă în smerenie: nu în depășirea naturii, ci în admirația față de ea și al cărui farmec este în inocența copilărească a buzelor capabile de o asemenea puritate a sufletului și a inimii pentru a cânta adevărata plinătate a

frumuseții ei fecioare Dar, poate, acesta este doar "nebunul" Van Gogh? Dar să ne uităm la un alt exemplu și din Occident să ne uităm la Est Ce ar putea fi, s-ar părea, mai departe de o imprimare fotografică de o simplă natură "vie" decât de fragila sofisticare a unei miniaturi orientale precis stilizate În mod ciudat - în corniche - figuri așezate, neștiind contracția perspectivei Siluete rotunjite de copaci conturate geometric în culoarea cernelii Capre cu piei presărate cu un ornament repetat cu un model strict Caprele tăiate în două după culoare: negre în față, albe în spate Nu este nevoie să ajungeți în India sau în Iran Este suficient să ajungem la Samarkand și Andijan pentru a realiza brusc că aproape toate elementele farmecului miniaturii sunt împrăștiate literalmente la fiecare pas în jurul nostru Petele de cerneală ale copacilor se întind din întunericul ulmilor în peisajul decolorat de praf, părând a fi prune uriașe de culoarea indigoului întunecat Figurile a trei uzbeci albi de pe trei margini ale platformelor ceainăriei acoperite cu covoare roșii, privite oblic de sus, nu se decupează una pe cealaltă în același mod ca în miniaturile clasice Coroanele tăiate ale dudului care trec de-a lungul șanțurilor, cu trunchiurile lor urâte sub căpci de frunziș strict geometric, par să fi scăpat din decorațiunile ornamentale ale manuscriselor arabe Iar în ziua pieței, de-a lungul tuturor drumurilor din jur, zeci de cai blăniți se repezi spre centrul Buharei, parcă mâzgăliți în mod deliberat cu un ornament geometric alb-negru, iar din zeci de turme care se repetă prin căldură, un experimentat cu păr lung capra sare din când în când - exact separate de alb și negru în culoare Andrei Bely (în "Vântul din Caucaz") a văzut asemănarea crăpăturilor de munte crăpate cu particularitatea pensulei zdrobite violet-maro cu care a fost pictată "Demonii" lui Vrubel Un călător din apropierea orașului Alma-Ata la orele dimineții este invariabil surprins de imaginea copacilor subțiri desenați pe fundalul albastru lăptos al unui cer senin Dar la urma urmei, parcă ar fi fost munți în această direcție aseară? Întrebarea nu are timp să se formeze a rătăci în conștiință, așa cum deja dintr-o dată ochiul a prins sus, sus pe cer - la o înălțime de neconceput deasupra copacilor din punct de vedere al proporțiilor - un lanț de munți atârnat în albastrul cerului cu aceleași poalele "mânjite de perii" , așa cum am văzut-o de sute de ori pe imprimeurile și picturile chinezești, unde acest "fenomen al naturii" cel mai pur ne captivează ca un dispozitiv pictural remarcat Lanțurile muntoase și poalele din jurul Alma-Ata ne conduc înapoi în China [ ] Și o mare parte din viziunea presupusă "stilizată" a peisajului chinez nu este nimic mai mult decât uimirea peisajului chinez însuși, multiplicată de capacitatea nu mai puțin izbitoare a privirii chinezești de a vedea și de a se delecta cu ceea ce i se prezintă natura vie Aici este leagănul evident al motivelor recurente "planificate" ale lanțurilor muntoase, care se estompează pe măsură ce merg în depărtare; aici sunt originile unui singur vârf de munte aparent stilizat arbitrar sub forma unui stâlp de granit; aici, în cursa, rupere și întreruperi în netezimea conturului dealurilor individuale, este cheia fără îndoială a sistemului de tipuri canonizate de contur grafic, care este folosit pentru a picta versanții munților, în contrast cu cascadele și contururile stâncilor , spre deosebire de siluetele trunchiurilor vechi Grafica chineză cunoaște [mai multe] tipuri de traze, strict asociate cu elemente ale peisajului, permițând utilizarea lor doar în cazuri marcate cu absolut precizie Influența fără îndoială a acestui colț de natură reală asupra canoanelor generale de pictură ale Chinei se păstrează în legenda despre un pictor care a

urcat pe acești munți cu multe sute de ani în urmă și a surprins peisajele care l-au uimit Succesul acestor peisaje a fost atât de mare încât a început să fie considerată o formă bună să picteze acele peisaje după acest tip, care în aspectul lor nu semăna cu această simfonie montană a acestor peisaje uimitoare Astfel, o impresie vie formează baza unui întreg sistem estetic dezvoltat canonic Un peisaj real învață crearea unui peisaj artificial - o grădină și un parc Atat gradina cat si parcul influenteaza la randul lor canonul pictural care cucereste suprafata matasei si hartiei de orez Într-un fel sau altul, este curioasă această afinitate de metode, conform căreia un incident sau un act, un obiect și spațiu, un eveniment și un peisaj în fața ochiului, hârtie de orez și pensula unui artist chinez sunt organizate și aranjate exact la fel în felul în care aceleași elemente sunt aliniate prin voința regizorului în fața unui sistem complex de echipamente sonoro-vizuale Un exemplu amuzant al acestui "apel nominal" poate fi găsit într-o întreagă ramură a construcției parcelei din literatură cu privire la Chesterton acest lucru a fost remarcat de V Shklovsky În Jurnalele (, p) el scrie în mod rezonabil: " În romanele și povestirile sale, birourile speciale creează intrigi pentru divertismentul clienților " Aici avem doar o concretizare în cea mai pură formă a ceea ce face fiecare scriitor: el compune un "curs obiectiv al evenimentelor" în pentru a-l captura apoi în pagina de descriere Și vai de acel scriitor care, nefiind creat această lume obiectiv existentă, începe să scrie fără să vadă sau să audă în fața lui realitatea a ceea ce pune pe hârtie! Câte pagini furioase, rânduri și articole întregi ale lui Lev Tolstoi sau Gorki pe acest subiect poate duce pe cheltuiala lui Curiozitatea aici, desigur, este cazul lui Chesterton - unde această parte a invenției și laboratorului de creație al scriitorului este inclusă chiar în prezentarea intrigii Un caz și mai complex și mai paradoxal găsim la Huxley pe paginile romanului "Contrapunct" (Aldous Huxley, Point counter point), atât de aproape de noi ca nume; aici autorul împletește procesul de realizare a unei cărți cu însuși procesul de desfășurare a evenimentelor cuprinse în ea În acest caz, își lasă amprenta și asupra stilului specific al scrisorii în sine Desigur, nu mă pot abține să pun alături de aceste exemple (privind mecanica internă, adesea microscopică, a construcției și alcătuirii lucrărilor) să nu pun un exemplu de aceeași ordine, dar deja la scară gigantică, dacă luăm în considerare că în acest caz au acţionat armate întregi, nave de război şi [au fost] ciocniri sângeroase Și toate acestea, practic, cu unicul scop de a servi drept material pentru viitoare descrieri: material de senzație pentru ziare, pentru a le umfla și crește circulația fără limită prin acest aparat! Astfel de aventuri, desigur, sunt posibile doar pentru oamenii din depozitul faimosului Randolph Hearst Și tocmai un astfel de exemplu este cunoscut din perioada de început a carierei sale în ziar: o carieră care ulterior s-a adâncit din ce în ce mai adânc în aurul, murdăria și sângele șantajului, jingoismului, falsului și crimei [ ] Acest lucru a fost făcut la strigătele puternice ale "luptei pentru independență π eliberarea cubanezilor de opresiunea spaniolă" În esență, a fost o modalitate ridicată la o scară grandioasă de a aduce la viață evenimente cu scopul principal și principal - "să ai ceva despre care să scrii" Această poveste, care cere să fie inclusă ca anexă la Clubul bărbaților inventivi din Chesterton, începe cu două telegrame notorii Reporterul lui Hearst - Remington - este trimis în Cuba împreună cu alți eschivitori din cabala lui Hearst Scopul activității lor este de a stârni date senzaționale despre posibile

scandaluri politice și ciocniri internaționale Remington s-a plictisit Vrea să meargă acasă Îi telegrafează "șeful": "Totul este liniștit Nu există griji Nu va fi război am vrut să mă întorc Remington" "Șeful" răspunde scurt, impresionant și hotărât: "Remington Havana Te rog stai Ai grijă de ilustrații, eu mă ocup de război W R Hurst Susținătorii lui Hurst fac tot posibilul să convingă pe toată lumea și totul că aceste telegrame sunt apocrife, dar în două rânduri ei precizează esența eforturilor și aspirațiilor sale atât de precis încât, la fel ca multe * apocrife pe care le cunoaște istoria, sunt mai veridice ca documente "umane" decât multe, multe documente istorice Ceea ce urmează este fantasmagoria uluitoare a rolului lui Hearst în războiul din Cuba și creșterea grandioasă a regatului presei al acestui rege neîncoronat al presei Așadar, ținând cont de tot ce s-a spus mai sus despre polifonie și contrapunct, să dezvăluim principiile pânzei compoziționale a scenei de la sicriul împărătesei otrăvite Anastasia din filmul "Ivan cel Groaznic" * * * Tema principală este disperarea lui Ivan În ciuda faptului că Ivan este o persoană avansată a secolului al XVI-lea, privind mult înainte, el este încă o persoană conectată cu timpul său - cu credințe și prejudecăți, cu superstiții care însoțesc fanatismul religios al epocii, cu idei care sunt inseparabile de Evul Mediu rusesc, crescând în Renașterea rusă De aceea disperarea lui Ivan dă naștere la îndoieli, iar tema disperării crește în tema îndoielii: "Am dreptate? Am dreptate în ceea ce fac? Nu este pedeapsa lui Dumnezeu? * Apropo, aici, în acest hype din jurul războiului cubanez, pentru prima dată în practica ziarelor, au fost folosite titluri strălucitoare ("caps") cu litere mari Citare din traducerea franceză a cărții: "William Randolph Hearst" de John K Winkler, "NRF", Paris (Notă de S M Eisenstein) Această temă principală se împletește: citirea psalmilor țarului David de către mitropolitul Pimen și citirea relatărilor de către Malyuta că boierii, abuzând de "dreptul de plecare", fug de statul moscovit și trec de partea străinilor duşmanii ţarului Ivan Aceste două lecturi merg într-un fel de antifon - în două voci Sunt similare ca ton și ritm de lectură Conform textului, par să se continue unul pe altul Cuvintele rapoartelor, parcă, dezvăluie sensul specific al cuvintelor psalmului Cuvintele psalmului, parcă, comentează emoțional sensul rapoartelor La început, Ivan este surd la amândoi (Ivan s-a uitat la un moment dat, El nu ascultă rugăciunile sau rapoartele) Nu știu unde mi-a trecut prin cap să folosesc această lectură cu două voci aici Cred, totuși, că mi-a venit în cap dintr-o impresie vie cu totul reală - de prima dată când mi s-a întâmplat să aud pentru prima dată în depărtare o astfel de lectură antifonală în două voci Adevărat, lectura a fost latină Era pe același subiect pentru ambele voci Și s-a auzit sub arcadele gotice, deși exact în același mod ca mai târziu în filmul meu, pierdut în întunericul unei înălțimi inaccesibile Era la Cambridge În La Trinity College În imensa sufragerie Tudor Și deși stăteam lângă (sau mai bine zis, în acel moment stăteam lângă) un stâlp atât de puternic al expunerii materialiste a vremurilor mistice ale naturii precum P L Kapitsa - lucrând atunci în Marea Britanie - aceasta, însă, era o rugăciune latină înainte de masă Și a fost citit și de luminarul științelor fizice exacte - rectorul universității - câștigătorul Premiului Nobel Gee Gee Thomson În acea seară memorabilă a unei cine târzii la Cambridge, vocea vicecancelarului a răsunat cu vocea rectorului ca răspuns Lumanari Bolti Două voci senile răsunând în imensitatea sălii întunecate Ciudat text al rugăciunii Capetele cenușii ale a doi bătrâni Hanorace negre de varsity Noaptea de jur împrejur Cel mai puțin m-am

gândit la toate acestea când, în scenariul pentru Grozny, am înregistrat scena lui Ivan deasupra sicriului Anastasiei Dar acum cred că acest episod al filmului este, fără îndoială, legat de impresiile vii ale acestei seri de lungă durată din Anglia de dinainte de război În scena noastră însă, în ciuda asemănării exterioare a tonului și tempo-ului, a modului de citire și a ritmului, orientarea foarte dramatică a ambelor lecturi este în același timp diametral opusă una față de cealaltă Nu e de mirare că unul dintre ei este rostit de cel mai mare dușman al lui Ivan, iar celălalt este citit de cel mai devotat prieten și "câine credincios" Această luptă interioară a două lecturi este, parcă, o luptă interioară "pentru suflet" La fel ca în tipăriturile populare sau în miniaturile medievale, două principii luptă aici - pozitiv și negativ - pentru stăpânirea sufletului uman Dar, contrar tradiției, aici se luptă nu pentru sufletul defunctului, ci pentru sufletul celui care plânge peste ea - pentru sufletul celor vii, pentru sufletul regelui Și un început, o lectură atrage sufletul regelui spre disperare, întuneric și moarte Și celălalt - la activitate și viață O lectură are ca scop să încalce în cele din urmă voința țarului, să termine, să-l zdrobească pe țar, făcându-l un instrument ascultător și cu voință slabă în mâinile clicei boierești Este o lectură a paginilor de psalmi pline de disperare: Eram epuizată de țipăt Mi s-a uscat gâtul Ochii mei sunt obosiți O altă lectură are ca scop să-l incite pe Ivan la activitate, forțându-l să arunce lanțurile îndoielii și asuprirea disperării, să-l forțeze pe rege să se apuce din nou la afaceri cu toată energie, să continue lupta cu răzbunare Lecturile sunt în creștere Mesajele de alarmă cresc Deznădejdea emoțională a plânsului care tremură din paginile psaltirii crește Și iată zdrobirea finală a voinței, ultima lovitură este dată de cel ale cărui mesaje trebuiau să cheme la trezirea puterii Malyuta raportează trădarea lui Kurbsky Ivan răspunde cu un geamăt Capul este aruncat pe spate pe sicriu În bolți, partea finală a prokeimenon , după "Fie ca sfinții să se odihnească în pace", sună isteric Sfârşit Punct Punct culminant Dar așa cum era de așteptat (și se întâmplă adesea) la punctul culminant - în acest moment extatic al construcției dramatice - există un punct de cotitură în opus * Și dacă mesajul lui Malyuta îl termină pe rege, apoi cu o smucitură inversă, regele se întoarce la luptă vocea celui al cărui efort era îndreptat tocmai spre zdrobirea regelui Ridicând glasul, Pimen coboară cu mustrare cuvintele: Ocara mi-a zdrobit inima și m-am obosit Compasiune așteptată Dar nu există niciunul Căutam mângâietoare Dar nu am gasit Dar aceasta este deja o picătură care a revărsat paharul îndelunga-răbdării și a suferinței Ca un animal rănit, Ivan a răcnit ca răspuns: "Minți!" - etc etc Am vrut doar să-mi amintesc pe scurt cursul emoțional al scenei Rămâne de adăugat că la anumite intervale ale acestui curs, intră ritmic chipul alb al Anastasiei din sicriu, că corul îndepărtat cântă "Amintirea veșnică", transformându-se în "Cu sfinții, odihnește-te în pace", și că scena începe cu o panoramă lungă de la vârful sicriului cu chipul reginei moarte până la picioarele sfeșnicelor grele, de care țarul Ivan s-a agățat cu disperare Pentru a completa imaginea, trebuie de asemenea avut în vedere faptul că liniile individuale din tema generală sunt susținute suplimentar de includerea unui număr de persoane care participă la jocul general Linia morții și constrângerea voinței intră odată cu chipul nemișcat al mortului Anastasiei, trece în planurile nemișcate constrânse ale Teribilului, se dezvoltă în tema lecturii Pimen ("Eram epuizat de un plâns", "Mi s-a uscat laringele" sus", "Ochii mei erau obosiți") și încununat cu planurile purtătoarei temei

morții însăși și vinovatul ei real - otrăvitorul Staritskaya Linia de afirmare a vieții - linia lui Malyuta - este preluată de Basmanov (tată și fiu), discursul de foc al bătrânului se transformă în focul "Două Rome au căzut, iar a treia stă" al regelui și se termină cu alergarea slujitorilor în adevărate focuri de făclii În acest moment, tema morții este "înlăturată", iar punctul limitativ al acesteia ar fi trebuit să fie zâmbetul de aprobare care i s-a părut lui Ivan din partea reginei moarte, "parcă reînviat" în sicriu ("fața Anastasiei" pare să strălucească de aprobare") în momentul în care Ivan, depășind îndoielile, ia din nou calea luptei și a vieții * Vezi despre asta în detaliu în articolul "Despre structura lucrurilor" (Notă de S M Eisenstein) Din păcate, calculul greșit ritmic a mai multor celule (temporar) și materialitatea excesivă a fotografierii zâmbetului în sine (un element plastic) au zădărnicit efectul emoțional al acestui detaliu (Mai târziu, l-am decupat când filmul în sine era deja pe ecrane) Greșit de calcul a fost că acest zâmbet, conceput ca "apărut trecător", s-a dovedit, în practică, a avea timp să fie realizat și, prin urmare, a provocat fie nedumerire, fie râs, fie iritare (în funcție de temperamentul privitorului!) În ce măsură o fracțiune de secundă se dovedește a fi decisivă în astfel de cazuri, eu însumi a trebuit să mă asigur odată la demonstrația aceluiași "Potemkin" A fost la Londra În , compozitorul nostru, regretatul Edmund Meisel, a condus însuși orchestra cântând partitura sa de film În același timp, pe riscul și riscul său - în interesul muzicii - el, de acord cu proiectionistul, a încetinit ușor ritmul proiecției Pentru un loc din film, acest lucru s-a dovedit a fi fatal: pentru leii de marmură săritori De obicei, această "metaforă sculpturală" a fulgerat atât de brusc încât abilitățile de analiză ale privitorului nu au avut timp să zăbovească asupra ei, leii săritori au intrat în percepția ca o figură de stil - "pietrele au răcnit" Cu o atenție ușor "supraexpusă" față de ei, imediatitatea "lovirii" asupra percepției s-a transformat în conștientizarea dispozitivului - în "expunerea trucului", iar publicul a răspuns instantaneu cu o reacție inevitabilă - râs prietenos - inevitabil în toate acele cazuri în care "smecheria a eșuat" În memoria mea, acesta este singurul caz în care această piesă a stârnit râs, iar motivul a fost încălcarea duratei acelor fracțiuni de secunde în care se decide dacă construcția trebuie să fie o metaforă sau o anecdotă spusă în propria persoană cuvinte! În locul indicat din "Grozny", locul corect conceput și scris corect, s-a "rupt" din cauza gafei compoziționale menționate mai sus în mijlocul imaginii în sine! * * * Ne-am permis luxul unei repovestiri oarecum colorate din punct de vedere emoțional a scenei lui Ivan de la sicriu Acum să încercăm să o descompunem în acele mijloace de influență cu care operează construcția polifonică a acestei scene - ca voci sau instrumente Să ne dăm seama care sunt principalele "instrumente de influență", care, alternând, fuzionând, divergând din nou și contopindu-se, schimbă subiectul în experiențe reale ale publicului Obiectul disperării (obiectul disperării) este Anastasia moartă din sicriu Purtătorul deznădejdii (subiectul disperării) este țarul Ivan Mijloace de influență: A Jocul lui Ivan Este implementat în trei planuri: El însuși joacă (experiențele, comportamentul și acțiunile lui Ivan) Ei joacă pentru el (cadru tăiat, lumină, parteneri) El este jucat (componente ale scenei în ansamblu) B Imagine pe ecran a lui Ivan Vizibil Static (în perspectivă) Mișcare de pantomimă Figura în detaliu (gest, expresii faciale) Audibil Voce în spatele scenei Vocea împreună cu imaginea B Muzica Cântarea corului ca soluție muzicală la tema disperării și doliu

Ivan, ca o linie de trecere a temei disperării în sunet Continuă pe parcursul întregului episod (până când Ivan se întoarce către Basmanov și Malyuta: "Nu sunteți destui!") În același timp, fie înaintează, fie cedează loc unei lecturi antifonale sau vocii lui Ivan Refrenul funcționează în două moduri; În afara textului (ca structură muzicală) Ca text (ca sens al conținutului textului) D Iradierea temei în componente suport Citind un psalm, și, opunându-i, Citirea rapoartelor Citirea psalmilor: Ca si continutul textului (principiul semantic predomina) Ca și muzica (începutul melodios-intoțional predomină) Ambele origini sunt confluente Pronunțat în voce off Imaginea lui Pimen Amândoi împreună Citirea mesajelor: Malyuta: text Mic ca imaginea Vocea și textul lui Malyuta în culise D Elemente pur picturale Interiorul catedralei (oameni, sicriu, lumânări - doar ca atribute ale catedralei, "petrecerea" principală este "cântată" de catedrală în ansamblu) Actorii ca ansamblu: În combinație cu catedrala ("la acompaniamentul" catedralei) Grupuri separate în afara sentimentului de catedrală Personaje în grupuri între ele ("acorduri"): Pimen, Ivan, sicriul cu Anastasia, Malyuta Pimen, Ivan și Malyuta Pimen π Ivan Ivan π Malyuta Anastasia p Ivan Ivan și Anastasia Ordinea în care numele sunt așezate între ele corespunde raportului dintre personaje în ceea ce privește adâncimea cadrului: cel care ocupă primul loc domină scena fie plastic, fie dramatic, adică atrăgând atenția asupra lui prin mijloace din plastic sau mijloace de joc Un exemplu al primului este imaginea mărită a personajului care este puternic împins înainte - în "prim-plan" (de exemplu, un prim-plan al lui Pimen și figura căzută a lui Ivan în depărtare) Un exemplu al celui de-al doilea este comportamentul lui Ivan când, când el și Malyuta sunt plasați în același plan și în aceeași dimensiune, atenția este clar concentrată asupra regelui Prim-planuri ale personajelor individuale separat (În afara "acompaniamentului plastic" al fundalului - catedrala și nu într-o combinație "cordală spațială" cu alți actori) Ivan Malyuta Anastasia Basmanov Pimen Staritskaya Cazurile în care avem în față "chipul Anastasiei pe fundalul catedralei" sau "un grup de Ivan-Malyut în adâncuri cu chipul lui Pimen puternic împins înainte", exact plastic și spațial corespund acelorași pe care le-am notat atunci când examinând cețurile lui "Potemkin" Și acolo a fost adusă în prim-plan o geamandură sau un catarg, iar ceața s-a retras în adâncuri, sau întregul spațiu al cadrului a fost absorbit de "prim-planul" apei, iar detaliile portului doar mărginite acest corp de apă etc Am remarcat că pe întreaga etapă în ansamblul ei există un continuu cânt al corului ("Veșnică amintire" și "Fie ca sfinții să se odihnească în pace") Ori iese în prim-plan, apoi cedează cuvintelor lui Ivan sau a doi cititori, apoi în cele din urmă, crescând într-un vuiet, se contopește cu vocea lui Ivan: - Minți! Filmarea episodului "Ivan la sicriul Anastasiei" S M Eisenstein repetă cu V I Pudovkin rolul sfântului prost (Ivan cel Groaznic, seria I) Catedrala în sine joacă exact același rol al corului plastic în compoziția imaginilor Boltile sale sunt, parcă, cântări de imnuri bisericești înghețate ca cupolele de piatră Acest organ de plastic al fundalului general transparent sună nu numai cu felii de cadre, ci mai ales cu melodiozitate tonală - lumină sau, mai degrabă, întuneric Și în unele momente el însuși domină scena în ansamblu (cum ar fi fotografiile inițiale și cele de final, când oamenii cu torțe dau peste cap în catedrală) Linia transversală a "plinătății întunericului" în mâinile iscusite ale lui Andrei Moskvin conduce catedrala prin același lanț de variații tonale și nuanțe ușoare care pătrund în sunetul corurilor funerare sub bolțile sale Această linie de "renaștere"

graduală a luminii tonale a catedralei - adică mișcarea catedralei însăși "în ton" cu întreaga scenă - de la întunericul morții până la activitatea de foc de afirmare a vieții - trece printr-o serie de faze de iluminare clar definite Sunt la fel de clare ca acele desemnări verbale care pot caracteriza de la episod la episod aceste "stări" uşoare succesive ale catedralei Întunericul catedralei Catedrala Întunecată Oameni într-o catedrală întunecată Catedrală, reînviată cu lumini Aceste desemnări verbale aproape identice ascund de fapt o diferență enormă de lumină între ele Mi se pare că acest lucru este atât de evident și de evident, încât nu sunt sigur dacă mai este necesar să mestecăm și să comentez diferența fundamentală evidentă dacă vorbim despre o "catedrală întunecată" sau despre "întunericul unei catedrale" Într-un caz, în primul rând, întunericul catedralei ar trebui să "sune", în timp ce în celălalt, în primul rând, catedrala însăși "sună" - în acest caz, diferă prin întunericul său de alte "state" ale catedralei - dintr-o catedrală strălucitoare, o catedrală cufundată în amurg, sau dintr-o catedrală inundată de lumina soarelui Dacă nu înțelegeți nuanțele unor astfel de desemnări verbale, dacă nu înțelegeți de ce, să zicem, Selvinsky scrie undeva într-un rând despre râu că "strălucește, strălucește și strălucește ", adică complet independent " nuanțe" de strălucire și, cel mai important, dacă nu ai capacitatea de a vedea în mod perceptibil fenomene reale în fața ta în imagini senzuale care corespund acestor nuanțe verbale, atunci nu este nimic de luat în analiza și dezvoltarea fenomenelor și construcțiilor sonoro-vizuale! Mai bine atunci, asemănând în ignoranța dumneavoastră cu domnul Leppk din romanul lui Jules Renard "Roșcată", S m Eisenstein, vol continuați să faceți o pauză nedumerită și să lăsați "pășire goală" pentru chestiunile audio-vizuale Iată ce îi scrie domnul Lepic eroului romanului, fiul său Ryzhik: " Dragul meu Ryzhik! Scrisoarea ta de astăzi mă surprinde Am recitit-o degeaba Nu este deloc stilul tău și vorbești despre lucruri ciudate pe care, mi se pare, nici tu, nici eu nu le putem judeca De obicei ne povestești despre treburile tale, despre notele pe care le-ai primit, despre calitățile și neajunsurile pe care le observi la fiecare profesor, spune-ne numele noilor tăi tovarăși, despre starea lenjeriei tale și dacă mănânci bine și dormi Toate acestea mă interesează Dar astăzi refuz deloc să te înțeleg Ce este, vă rog, explicați-vă, dezvăluirea asta despre primăvară când afară este iarnă? Ce vrei sa spui cu asta? Ai nevoie de o eșarfă? Scrisoarea ta nu este datată și nu se știe cui, de fapt, îi adresezi - Eu sau câinele Chiar și scrisul tău de mână mi se pare schimbat, iar aranjamentul rândurilor și numărul de majuscule mă încurcă complet Pe scurt, se pare că batjocorești pe cineva Cred că peste mine și consider că este necesar, fără a vă imputa acest lucru ca pe o conduită greșită, să vă fac, totuși, o remarcă în această privință Răspunsul lui Ryzhik: " Dragul meu tată! Două cuvinte în grabă pentru a-ți explica ultima mea scrisoare Nu ai observat că a fost scris în versuri " (Jules Renard, Ryzhik, Goslitizdat, , p -) Mi-am permis această digresiune și pentru că, din păcate, printre cei care l-au urmărit pe Ivan cel Groaznic s-au numărat destul de mulți domnul Lepikov, care, observând absența multor din cele obișnuite, a ratat cu desăvârșire faptul că filmul a fost construit conform cu totul diferit principii Și multe dintre considerentele lor mi-au sunat exact la fel ca nedumerirea tatălui Ryzhik, pe care "aranjarea liniilor și numărul de majuscule îl confundă complet"! Nici ei nu au observat că filmul a fost filmat și montat în versuri! Adevărat, poate că în unele dintre părțile sale filmul nu trebuie doar vizionat și ascultat, ci trebuie privit și ascultat Dar

este curios de observat faptul că domnul Lepikami, în cea mai mare parte, s-a dovedit a fi tocmai cei care ar fi fost pe primul loc a fost rândul să ascultăm și să privim acest film în interesul dezvoltării metodei de compunere a filmelor noastre în general! Să încercăm, totuși, să rezumăm într-un tabel condiționat de interacțiuni un număr din acele componente care alcătuiesc polifonia generală a scenei Dăm aici doar principalele articulații - doar desemnări ale căror grupuri particulare de instrumente și care mijloace particulare ies în prim-plan, "reproduc" una sau alta trecere progresivă a mișcării generale a scenei în ansamblu Din acest punct de vedere, ar fi necesar să adăugați câte o placă suplimentară la fiecare linie orizontală S-ar referi la modul în care, în cadrul fiecărui "complex" expresiv separat ("rege", "Pimen", "Malyuta"), de fiecare dată propria sa participare este stratificată în mijloace separate de influență disponibile Aceasta ar însemna, de exemplu, a afla ce elemente ale unei anumite fraze rostite acţionează în primul rând: sensul textului, ritmul textului, ritmul pronunţiei, timbrul vocii, vibraţia emoţională a experienţei , principiul melodic, combinarea textului cu expresiile faciale etc și etc Dar asta evident ne-ar duce prea departe De asemenea, nu vom face din această tabletă o reflectare exactă a modului în care toate aceste combinații se desfășoară de fapt prin toată scena bară după bară Acest lucru ar duce la un volum excesiv Ne mărginim să dăm un exemplu tipic despre modul în care comunicarea sonoro-vizuală are loc în general și se desfășoară în polifonia scenei lui Ivan la sicriul Anastasiei Aici, intenționat, elementele sonore nu sunt separate de cele vizuale, ci sunt date în plin întrețesere în modul în care dau impresia, contradicțiile dintre cele două zone fiind considerate "înlăturate" Dacă în coloana verticală sunt completate mai multe celule sunet - asta înseamnă că există un sunet comun mai multe linii audio (, , ,) Dacă în coloana verticală sunt completate mai multe celule imagini asta înseamnă că o astfel de acțiune fețele sunt văzute împreună într-un cadru (,) ❖ ** Așa este compoziția polifonică, țesută din diferite sfere de influență, în forma în care ni se dezvăluie într-un singur episod al filmului Dar acest episod nu este întâmplător, ci în multe privințe "cheie" Nu numai prin metoda construcției sale, ci mai ales prin poziția sa dramatică Acest episod este un punct de cotitură În ea sună pentru a doua oară cuvintele lui Ivan: "Două Rome au căzut, iar a treia stă", și aici nu mai sunt doar un program de acțiune, ceea ce au fost în timpul încoronării regatului, ci sună deja ca un strigăt de luptă ("Pentru o cauză mare, fără milă"), ca un apel la lupta pentru acest slogan Între aceste două pronunții ale acestor cuvinte trece întreaga primă fâșie a domniei lui Ivan, ca între cuvintele finale ale primei serii "De dragul Marelui Regat Rus" și aceleași cuvinte la sfârșitul celei de-a doua - a doua etapă a trece lupta si viata tarului Ivan A doua parte a "tripticului" în trei episoade despre primul țar rus începe cu episodul de la sicriu În ceea ce privește metoda, am subliniat în mod repetat că tocmai în astfel de scene-cheie principale, realizate în mod natural la cel mai înalt grad de ascensiune creativă, caracterul formal și nou formal pe care filmul le aduce cu sine ar trebui de obicei dezvăluit cu cel mai mare grad completitudine Scările Odesa" și "Cețurile" - în "Potemkin", "Unde ar trebui să fie comandantul" - în "Chapaev", "Jurământul peste sicriul Anastasiei" - aici) Caracteristicile compoziționale ale unor astfel de scene poartă de obicei o grămadă de ceea ce caracterizează trăsăturile stilistice ale filmului în ansamblu Deci apare și aici Scrierea polifonică, principiile fugă și contrapunctului, care cresc din principiile

compoziției lui Potemkin, iată, în acest episod, ajung la cea mai mare dramă a lor; dar ele sunt caracteristice nu numai pentru compoziția din cadrul scenelor individuale ale acestui film, ci determină întregul stil de bază al "Ivan cel Groaznic" în ansamblu Și aici este deosebit de important să rețineți că rezoluția sonor-vizuală a filmului este complet ecou în modul în care filmul este luat în ansamblu dramaturgic și tematic (" cum să luați filmul este principalul lucru " - noi ar putea parafraza în acest moment cuvintele lui Serov!) Am văzut într-un singur episod - în scena de la sicriu - cum este "preluată" o temă emoțională separată - disperare, π, cum este "divorțată" în părți și voci separate Vedem cum mișcarea sa în interiorul purtătorului său principal și principal - Ivan - trece linia de la depresie completă prin disperare la o explozie de furie și la depășirea acestei disperări Vedem cum această temă se bifurcă în antifonul vocal al lui Ppmen π Malyuta și cum acest antifon dezvăluie lupta contradicțiilor în cadrul însăși temei deznădejdii, desfășurând tendințele active și pasive inerente acesteia ("A se cuceri - sau a se supune") Vedem cât de împletite, extinzând lupta acestor contradicții, intră în plus personaje - Staritskaya și Basmanov Iar împletirea funcțiilor pe care le poartă aceste personaje individuale, colorând principalul conflict în cadrul temei disperării, pare a fi întruchiparea exterioară a tot ceea ce se dezlănțuie în lupta interioară a lui Ivan Dar gama se extinde, iar lumina, întunericul și punerea în scenă și cadrul, influența prin joc și cânt, și prin ritmul combinării mijloacelor individuale de influență între ele intră în jocul general Conflictul principal din sufletul regal - "drept sau greșit" - dacă să continue sau să refuze - este, parcă, radiat în interacțiunea tuturor elementelor scenei, reprezentând fazele individuale ale acestei lupte interne și contopindu-se în una în momentul culmii depășirii îndoielilor și trecerii regelui la o nouă etapă de luptă Ca și aici, pentru un singur episod, o singură temă (disperarea) se refractă prin toate elementele și tremură în fiecare dintre ele în felul său, așa că pentru film în ansamblu, tema sa principală - puterea - este la fel de "divorțată" "în toate nuanțele posibile ale unei atitudini principiale față de ea Fiecare "voce" din ansamblul uman al filmului conduce această temă principală în felul său, din propria poziție, după propriul punct de vedere social și politic În cuvintele și acțiunile lui Ivan, problema unității puterii de stat se află deasupra intereselor personale individuale: interesul statului este mai mare decât interesul individului Această poziție i se opune toată diversitatea în care se destramă punctul de vedere opus Iar serviciul dezinteresat al ideii de stat din partea lui Ivan se opune > tuturor nuantelor posibile de interes propriu si egoism Iată dezinteresul personal al "idealistului din feudalism" Mitropolit Filip, care acţionează însă în interesul interesului de castă al boierilor; iată vanitatea bonapartistă a egoismului rănit al lui Kurbsky, împingându-l la trădare deschisă; iată setea nestăpânită de putere a lui Staritskaya, care, pentru a o atinge, își împinge propriul fiu la moarte - chiar fiul de dragul căruia ea caută atât de mult această putere; iată-l pe fanaticul maniacal al autorităţii bisericeşti Pimen, gata pentru orice crime, tocmai pentru a zdrobi şi a arunca în picioare pe regele zdrobit; iată-l pe bătrânul Basmanov, care visează la o nouă castă tribală de proprietari care să-i înlocuiască pe feudalii să fie dat afară din arena istorică și prin urmașii săi să se "măsoare" cu urmașii lui Ivan însuși; aici și Staden - doar un apucător, un tâlhar și un aventurier; și chiar și Vladimir slab la minte, care "nu este

contrariu" să preia tronul, dacă nu ar fi asociat cu necazuri, sânge și posibile remuşcări Vedem că chiar în dramaturgia scenariului despre Ivan cel Groaznic avem de-a face din nou cu aceeași construcție de tip fugă ca și în rezoluția sonoro-vizuală a scenei de la sicriu Într-adevăr, este suficient să enumerăm pe scurt cele mai comune trăsături ale fuga pentru ca acest lucru să fie destul de clar evident Citez din manualul profesorului E Prout "Fuga" (Moscova,): " § Alcătuirea fuga se bazează pe o temă, mai întâi enunțată într-un glas și apoi imitată succesiv de toate celelalte " Aceasta este tema puterii din imagine " § Conducătorul sau tema fugăi este tema care apare pentru prima dată la începutul compoziției într-un singur glas, fără acompaniament, și pe care se construiește apoi toată fuga " Chiar și această condiție este respectată aproape textual: tema filmului - tema puterii - este expusă încă de la început de către lider - de altfel, în unanimitate - într-un monolog despre autocrație în scena nunții din Catedrala Adormirea Maicii Domnului În același timp, prima condiție pentru un "bun lider" este chiar îndeplinită: prima condiție pentru o temă destinată unei fugă este claritatea și certitudinea tonale Despre ce - despre ce și chiar despre claritatea și certitudinea prezentării programului său, țarul Ivan nu are de ce să se plângă! " Prin ceea ce tocmai s-a spus, nu trebuie să se înțeleagă că liderul trebuie auzit neîncetat pe toată durata compoziției, ceea ce ar duce la o uniformizare plictisitoare Spunând că liderul stă la baza întregii fugă, vrem să spunem că el apare în mod repetat la intervale mai mari sau mai mici pe parcursul întregii fugă " Linia lui Ivan pătrunde pe parcursul întregului film și poartă invariabil tema principală a unității statului în tot felul de variații (declarativ - în timpul nunții, propagandistic - în scena nunții, în operațiunile militare - lângă Kazan, într-un tragic aspect - în genunchi în fața boierilor, într-un discurs-denunț - înaintea scenei trimiterii unui mesager la regina Elisabeta, în lupta îndoielilor - la sicriul cu Anastasia, în programul luptei nemiloase - la finalul aceleiași scene , etc) Liderului i se opune un răspuns sau satelit Interesant este că acest însoțitor este liderul, transpus într-o cheie diferită: " § Companionul plp de răspuns este liderul, transpus într-o cheie situată cu o patra sau o cincime deasupra sau sub o cheie dată " Și mai interesant este că adesea satelitul este înțeles ca ceva opus liderului: " § Există fugi în care răspunsul nu este un conducător transpus, ci un conducător luat în circulație, creștere sau scădere " Ambii adversari principali ai lui Ivan sunt văzuți involuntar, dintre care unul - Kurbsky - cu machiaj și aspectul unui blond, chiar și în aparență pare să fie "convertit" de Ivan, iar celălalt - Efrosinya Staritskaya - într-o scenă din a doua serie o sperie chiar și pe mama aprig prin asemănarea cu aspectul și înfățișarea regelui, "transpus" în înfățișarea mătușii regale* Cât despre celelalte personaje, care își împletesc soarta și acțiunile cu acțiunile lui Ivan și soarta prin contrapunct, se pare că însăși natura opoziției lor față de cauza lui și-a găsit definiția cea mai precisă în faptul că " contrapunctul, care însoțește fără încetare liderul sau însoțitorul, se numește contraadăugare Nu este necesar ca opoziția să rămână neschimbată pe toată durata fugă: există fugă cu mai multe opoziții "(§) Și în sfârșit, condiția principală și decisivă, obligatorie pentru orice libertăți admise în părți și detalii: " § Singurul lucru care este obligatoriu este ca fuga să reprezinte o totalitate organică, care se realizează prin luarea materialului tematic pentru aceasta exclusiv de la conducător sau de la opoziții " După cum puteți vedea, meciul este complet Și acest lucru nu ar trebui să ne surprindă, pentru că, conform

însăși definiției "părintelui fugăi" a lui Bach, forma fugăi este, așa cum spunea, "o conversație a mai multor interlocutori fixați în orchestră Și când unul dintre ei nu are nimic de spus, ar fi mai bine să tacă Construit atât în ansamblu, cât și în părțile sale individuale după acest principiu, filmul ca atare este perceput tocmai într-un mod atât de polifonic și "simfonic" Sunt foarte bucuros că, pentru o dată, pot folosi cuvintele altora pentru a caracteriza acest lucru și nu trebuie să bombardez cititorul cu ale mele S Yutkevich în recenzia sa despre Ivan cel Groaznic scrie: " Filmul lui Eisenstein ne readuce la înțelegerea cinematografiei ca artă de puternic impact vizual Poate că aici aș folosi nu doar un termen pictorial, ci și muzical - l-aș numi pe Ivan cel Groaznic un film simfonic Eisenstein nu copiază o galerie de artă, nu transformă o bandă de film într-un set de folii transparente Își pune întreaga sa cultură vastă a expresivității cinematografice în slujba temei sale și, ca în niciuna dintre picturile sale, realizează unitatea diferitelor mijloace de expresie disponibile cinematografiei ♦ " Ochiul Ivanovei seamănă cu ochiul mătușii Ivanov Și din ochii acelui prieten În umerii largi ai ursului Malyuta își ascunde capul roșu și ondulat Și se întoarce la ușă Mersul piciorului stab ZTM "(Notă de S M Eisenstein) Acesta nu este doar un duel strălucit de replici și vederi, ci o luptă pasională între sunet și tăcere, lumină și întuneric Strălucire și umbră, culoare π textura - totul afectează mintea și sentimentele Silueta neagră a Prințesei Staritskaya, întruchipată cu talent de S Birman, ca o pasăre de rău augur, s-a întins peste leagănul argintiu al moștenitorului lui Ioannov; contrastează cu albul și aspectul sculptural strict al împărătesei Anastasia Acest joc de alb-negru, întuneric și lumină, precum și contrastele corurilor populare și ale muzicii scrise cu măiestrie de S Prokofiev, umbra astrolabului și crucea argintie legănată pe pieptul regelui; sfeșnice răsucite și semicercuri de bolți; parabolele de foc ale ghiulelor din fontă care mătură zidurile cetății Kazan, și podelele cu modele ale hainelor tătare și zăpada albă din regiunea Moscovei - toate acestea se contopesc într-un singur poem simfonic despre puterea și frumusețea unei isprăvi în numele puterii de stat a țării natale "("Departe și aproape", "Arta sovietică", februarie) În ceea ce privește cel mai cheie episod din "Ivan la sicriu", analizat mai sus, dacă ar fi să intrăm într-o analiză și mai delicată, ne-ar trebui mult mai multe scheme Cel puțin, de exemplu, este foarte interesant de stabilit unde, când și cum influența, alternativă, vine fie din act (joc), apoi din cadru (design plastic), și asta pentru că legătura lor este la fel de subtilă și vioi ca efectul prin combinarea cuvântului și muzicii într-o dramă muzicală, nu una sonor-vizuală, așa cum este aici Aici, în împletirea imaginii și a sunetului, ceea ce s-a realizat în drama muzicală s-a realizat în posibilitățile de îmbinare a muzicii și a cuvintelor Într-unul dintre articolele sale, Saint-Saëns oferă "unul din o mie de exemple" despre modul în care Wagner realizează astfel de combinații Tristan întreabă: "Unde suntem?" "La țintă", răspunde Isolda la sunetul muzicii care a răsunat cuvintele de mai înainte: "Capetele condamnate la moarte", cuvintele pe care le-a rostit în șoaptă profetică, privindu-l pe Tristan și este imediat clar ce scop, ce limită, despre ce scop vorbim (Vezi "Portrets et souvenirs", pp -) Totuși, mai trebuie să ne oprim asupra unui element al compoziției aici, și anume, asupra modului în care "legatura" descrisă a articulațiilor mari este ecou de legătura "microscopică" dintre fluxul muzicii și joc În analiza lui "Alexander Nevsky" am atins deja faptul că "de regulă, limitele divizării muzicii (de exemplu, măsurile) și

limitele diviziunii obiectelor vizuale (tranzițiile de la cadru la cadru) nu și nu trebuie să coincidă " "Cărămidă" a fost descrisă și recomandată, adică diviziuni suprapuse una în cealaltă: un fel de irizare poziție față de combinația de sunet și imagine a ceea ce este cunoscut în poezie sub termenul "enjambement" * Această "zidărie" realizează stabilitatea combinației dintre elementele principale ale scalei și banda de rulare a imaginii Dar același principiu ar trebui introdus și mai profund: în interiorul cadrului și în interiorul măsurii, urmărind aceeași [sarcină] de împletire organică aici Și pentru ca unitatea metodei să pătrundă întregul lucru în ansamblu, respectarea aceleiași regularități a principiilor ar trebui extinsă și în diviziunile interne ale "pieselor" muzicale și "pieselor" de imagine Coloana vertebrală tangibilă a unor astfel de articulații "interne" sunt accentele sonore și motorii (stresurile) din acele și alte piese În curs de dezvoltare, montajul vertical s-a schimbat în mare măsură și în principiile montajului "liniar", adică în principiile montajului pieselor pur vizuale în cadrul acelei componente plastice, care de fiecare dată participă la compoziția generală a sonor-vizualului construcția montajului Acest lucru * se întâmplă în principal pentru că ponderea mon- La un moment dat, a ieșit din cale să efectueze nu numai mișcarea imaginii, ci și, în același timp, să efectueze un model ritmic și ecoul său fizic real, adică ceea ce acum în cinematografia sonoră cade în mare parte în întregime pe scară Pentru a realiza acest lucru, montajul filmului mut a trebuit să pună un accent foarte clar pe elementul cel mai eficient din punct de vedere fiziologic din cadrul sistemului de cadre * "Enjambement" constă în faptul că articulațiile și capetele frazelor nu se potrivesc cu articulațiile și capetele versurilor din poezie Trecând de la rând la rând, expresia leagă rândurile Vezi, de exemplu, sfârșitul lui Pușkin din Călărețul de bronz: " O mică insulă este vizibilă pe malul mării Câteodată un pescar întârziat va acosta acolo cu o plasă Și-i gătește cina săracă, Sau un oficial va vizita, Duminica plimbându-se într-o barcă, O insulă pustie Nu a crescut Nu există un fir de iarbă Inundarea Acolo, jucându-se, a adus casa dărăpănată A rămas deasupra apei, ca un tufiș negru Primăvara lui trecută L-au adus pe o șlep Era gol și totul era distrus În prag l-au găsit pe nebunul meu, Și îndată cadavrul lui rece S-a îngropat pentru numele lui Dumnezeu (Notă de S M Eisenstein) Un astfel de element, lipsit de reprezentare iluzorie și care acționează direct fiziologic (cum o fac bătăile ritmice), era joncțiunea dintre piesele imaginii: senzația fiziologică de șocuri de putere diferită din imagini în schimbare de dimensiuni diferite, direcții diferite, iluminare diferită , etc Un sistem de ciocniri asemănătoare de piese și o succesiune de șocuri generate prin fluiditatea continuă a imaginilor, parcă o a doua linie, care a purtat aceeași temă într-o altă dimensiune (desigur, doar în acele cazuri când un astfel de montaj era adecvată ritmului temei în sine!) Aceasta a realizat în cursul imaginilor tăcute aceeași mișcare în două direcții pe care o cunoaștem în muzică, care deja în construcția sa cea mai primitivă conduce simultan două linii principale: melodia și acompaniamentul Și cursul bătăii articulațiilor montajului prin melodia pieselor care curg continuu ale imaginii este destul de asemănător cu ceea ce arată de obicei partea de acompaniament "bas" a mâinii stângi - sub linia de melodie a mâinii drepte - pe un partitură muzicală pentru pian O astfel de creare a naturii pe două rânduri (serie cu rând) a două măsurători din mijloacele uneia și aceleiași măsurători, ne întâlnim în multe cazuri și în cele mai diverse zone Așadar, de exemplu, în poezia populară, o parte din

materialul verbal nu funcționează ca un complot-pictorial, ci ca un acompaniament muzical, constând din rânduri de vorbire și cuvinte A N Veselovsky scrie despre asta: " Limba poeziei populare era plină de hieroglife, de înțeles nu atât la figurat, cât și la nivel muzical; nu atât reprezentarea cât ajustarea; ele trebuie amintite pentru a înțelege sensul "(Lucrări adunate, volumul , p) Într-o anumită măsură, notoriile epitete homerice complexe joacă același rol muzical abstract, la care nu te gândești atât de mult în timp ce le asculți însuși bubuitul și vuietul Această percepție asupra lor este deosebit de clară în timpul utilizărilor repetate, unde apar ca un fel de laitmotiv muzical individual care însoțește fiecare apariție a personajului Este curios că Feuchtwanger folosește aceeași tehnică în proza descriptivă În romanele sale, multe personaje sunt, de asemenea, inevitabil însoțite de o astfel de formulă de descriere stereotipată ornamental, oricând și oriunde apare personajul! Cu toate acestea, această trăsătură, remarcată de Veselovsky, are un ecou direct, în primul rând, cu ceea ce este cunoscut în poezia japoneză ca "makura-kotoba" ("cuvinte de răgaz"): "În timpul Evului Mediu japonez, când apare acest termen, semnificația multor astfel de cuvinte era necunoscută (la fel ca și acum); alteori era nedeterminat; iar uneori, în ciuda comprehensibilității cuvintelor în sine, aplicarea lor la un anumit pasaj din text era de neînțeles Prin urmare, nx a început să fie văzut ca un fel de "cuvinte de răgaz" (asemănător cu ceea ce se numește mots de cheville), lipsit de sens independent și folosit ca motive introductive sau pentru a ajuta la observarea contorului "(FV Dickins, Literatura Japoniei primitive, Londra,) Aceste cuvinte îmi aduc involuntar în minte ceea ce gândesc mereu despre interpretarea din "Vai de înțelepciune" Această comedie este remarcabil de lentă în majoritatea producțiilor sale Și, poate, mai ales în Teatrul de Artă din Moscova al URSS Și asta tocmai din cauza subestimării în el a anumitor trăsături, aproape analoge cu ceea ce vorbește Veselovski în legătură cu poezia populară Greutatea neobișnuită a producției "Vai de la înțelepciune", , în opinia mea, se bazează pe faptul că întreg textul în versuri al unei comedii este considerat "jucăuș" Între timp, mi se pare că o mare parte din ea este, în primul rând, muzică, preluând principalele teme ale acțiunilor și raționamentului Înțeleasă în acest fel, această parte a textului ar fi trebuit să fie interpretată nu în viața de zi cu zi, ci ca un acompaniament melodic Mi se pare că această considerație este justificată și de particularitatea de gen a comediei, căci, desigur, este în întregime în tradiția vodevilului ridicat la o scară "monumentală"* Până la urmă, nodul situației "comice" se construiește pe un joc de cuvinte pur verbal - pe un joc de cuvinte tipic vodevilului Exclamația că Chatsky este "nebun", în sensul figurat și "larg" al cuvântului, este luată la propriu - ca un fapt real; de ce să nu admitem ideea că muzica, care este la fel de importantă pentru vodevil, a crescut până la țesătura verbală a comediei?! * * * Acest punct de vedere nu ar trebui să ne surprindă! Până la urmă, în textele piesei nu a trebuit să se introducă ceva de-a lungul istoriei teatrului, în funcție de convențiile scenice în care au fost create! Uneori erau chiar decor (fenomen mult mai îndepărtat de text decât de muzică!): la urma urmei, câți descriptori * " Vodevil este un lucru, iar orice altceva este gil " (Notă de S M Eisenstein) monologuri puf cel puțin în Shakespeare (începând cu noaptea cu lună din monologul lui Romeo) servesc pentru a evoca un peisaj imaginar, un decor și o stare de spirit în fața ochilor tăi! În alte cazuri, textul dramei trebuie să exprime într-un mod cu totul neașteptat și

sentimentul duratei timpului Aș vrea să citez aici un astfel de caz și tocmai pentru că în acest caz textul o folosește pentru această modificare grafică a imaginii, pe care este obligat să o descrie în cuvinte Acesta este celebrul pasaj din Hamlet înainte de rugăciunea regelui și explicația prințului danez cu mama-regina sa: [Poloniu Domnul meu, regina dorește să vă vorbească imediat Cătun Vezi acel nor care arată ca o cămilă? Poloniu Jur pe masă, chiar arată ca o cămilă Cătun Cred că pare bunătate Poloniu Are spatele ca o nevăstuică Cătun Sau ca o balenă? Poloniu Foarte asemănător cu o balenă Cătun Ei bine, în cazul ăsta, voi merge la mama acum *] Acest loc al tragediei a primit, de obicei, o varietate nenumărată de interpretări, bazate pe considerația că norul își păstrează contururile, iar prințul își schimbă în mod arbitrar interpretarea contururilor sale Prin urmare, scena este de obicei interpretată ca o batjocură a lui Hamlet la adresa lui Polonius sau o continuare a jocului nebuniei de către prințul danez** Mi se pare că acest lucru nu este în întregime adevărat și în primul rând pentru că nimeni nu își imaginează cu adevărat forma norului despre care se discută aici Între timp, succesiunea contururilor unei cămilă, [nevăstuică] și a unei balene sunt faze secvențiale complet logic pentru un nor care își schimbă forma Într-adevăr, să schițăm schematic aceste trei contururi Și ce vedem? Primul contur este turnat în al doilea și apoi în al treilea în succesiune perfectă * Traducerea lui M M Morozova ** Kuno Fischer (Hamletul lui Shakespeare, Moscova, , p) interpretează în același mod acest pasaj, care vede în această scenă batjocura prințului față de simpatia curtenilor (în același timp, Fischer se referă la o scenă asemănătoare) cu pălăria lui Osric) (Notă de S M Eisenstein) Prin urmare, mi se pare că trei comparații succesive determină în primul rând trecerea timpului - timpul în care norul are timp să-și schimbe forma de două ori Trebuie să ne gândim că cerul înnorat nu este calm, deoarece această dublă schimbare de contur are loc pe parcursul a șase replici scurte - trebuie să ne gândim că norii se repezi rapid și se schimbă rapid în contururile lor Atunci de ce este nevoie de această dublă caracteristică - trecerea timpului și zborul febril al norilor? Cred că pentru a contura două elemente în comportamentul "prințului danez: timpul zboară pentru că prințul gândește, iar prințul gândește febril de repede Să nu uităm ce loc serios ocupă această scenă în cursul general al evenimentelor tot mai mari care îl amenință pe Hamlet însuși Într-o conversație cu Guildenstern, el doar a spus: "Vrei să cânți pe sufletul meu, dar nici măcar nu știi să cânți ceva la pipa asta" Acest lucru sugerează că prințul știe deja că inelul de detectivi se micșorează în jurul lui: prietenii lui au fost deja recrutați în el, iar acum chemarea reginei vine brusc După opt rânduri, va avea loc un scurt monolog despre următoarea scenă ascuțită a unei întâlniri cu regina ("Inimă! Amintește-mi că sunt fiu - voi fi crud, dar nu voi fi un monstru!") Între aceste scene poți vedea doar prințul, prin a cărui minte trec contururi schimbătoare, gânduri febrile, iar ele sunt reluate de curgerea contururilor schimbătoare ale norilor care mătură cerul Prin scurte intervale de adâncire ascuțită în zborul propriilor sale gânduri, prințul ridică privirea În fața lui trece forma schimbătoare a cerului înnorat Replicile aruncate în mod întâmplător ale comparațiilor în schimbare îi distrag atenția lui Polonius Și îi oferă prințului însuși ocazia, în cursa agitată a celor mai tulburătoare momente, să realizeze tot ceea ce va rezulta imediat în scurtul său monolog înaintea scenei rugăciunii regelui Dar în elementele de bază ale structurii sale, poezia știe și ea ceva

asemănător Nu doar tappingul ritmic, ci chiar și sistemul de rime servește versurile exact în același "suport" în care îmbinarea montajului servește montajului Undeva am luat un citat de la Richet care spune convingător asta: "Dacă poeții ar fi sinceri, ar recunoaște că rima nu numai că nu le aruncă creativitatea, ci, dimpotrivă, le-a provocat poeziile, fiind mai mult un sprijin decât o piedică " Cei care sunt înclinați să vadă formalismul peste tot și să se teamă de el, acest citat nu dă nimic de mâncare, pentru că "jocul" unor astfel de rime, "chemarea poeziilor la viață", nu este deloc arbitrar - este aceeași primă stăpânire a ideii, aceeași primă intenție creativă de "ejectare" - neapărat tematică - ca orice element de la care se poate începe întruchiparea ideii Să ne amintim aici cel puțin cum scrie Mayakovsky despre asta: ["Cuvântul principal este cel mai adesea revelat primul - cuvântul principal care caracterizează sensul versului sau cuvântul care trebuie rimat Cuvintele rămase vin și se introduc în funcție de cel principal ("Cum să faci poezie")] Exact la fel, primul ecou ritmic al cursului construcției viitoare a montajului nu este deloc arbitrar, ci o soluție tematică, exprimată în cele mai mari articulații dinamice și în cursul său cel mai generalizat Apropo, din punct de vedere pur creativ, găsirea acestui prim model ritmic general este cea mai dificilă Aici "sentimentul" emoțional vag al scenei este transpus într-o urmărire strictă a unei forme distincte, care ar trebui să fie adecvată experienței autorului Tocmai pentru această formulă ritmică primară, inițială, pentru acest contur ritmic - în același timp coloana vertebrală și scheletul viitoarei structuri a scenei - ar trebui să "plătească bani" Tot ceea ce urmează necesită nu atât inspirație, cât simplu talent și îndemânare De aceea S S Prokofiev și cu mine ne târguim mereu atât de mult timp, "cine este primul": dacă să scriem muzică din piese needitate ale imaginii pentru a construi un montaj pe baza acestuia, sau pentru a finaliza editarea scenei în ordine a scrie muzica sub ea II aceasta pentru că principala dificultate creativă cade în ponderea primei: să compună cursul ritmic al scenei! Al doilea este "este deja ușor" Îi "rămîne" să ridice o clădire adecvată de mijloace, oportunități și elemente ale domeniului său Desigur, "ușurința" aici este și foarte relativă și vorbesc doar în comparație cu dificultățile primei etape Cunosc destul de bine mecanica internă a acestui proces pe cont propriu Acesta este un proces foarte agitat, deși extrem de interesant Și pentru el, în primul rând, trebuie să "vezi" foarte clar în fața lui în memorie tot materialul plastic pe care îl ai la dispoziție Apoi, trebuie să conduci la nesfârșit coloana sonoră înregistrată în fața ta așteptând cu răbdare momentul în care unele elemente dintr-un rând încep brusc să "corespundă" unor elemente dintr-un alt rând: textura unui obiect sau peisaj și timbrul unui pasaj muzical; o posibilă posibilitate ritmică în care o serie de prim-planuri pot fi asortate pentru a se potrivi cu modelul ritmic al unui alt pasaj muzical; "consonanța interioară" rațional inexprimabilă a unei piese muzicale cu o piesă de imagine etc , etc Dificultatea, desigur, este că piesele picturale sunt încă "în haos" Iar "spiritul de combinare" care plutește peste acest "haos pictural primar" este forțat, stimulat de regularitatea fluxului muzicii, să sară constant de la capăt la început, de la piesă la piesă, pentru a-și da seama ce juxtapunere de piesa cu piesa va corespunde uneia sau altei piese muzicale fraza În același timp, nu trebuie uitat că la baza fiecăreia dintre piesele picturale în sine se află și propriile legi, fără a ține cont de care nu sunt supuse unei combinații pur plastice între ele! Strict vorbind, aici nu există nicio diferență fundamentală față de

ceea ce facem acum, în perioada montajului sonor-vizual Singura diferență este că la vremea aceea am "cules" piese nu pe muzica incomparabilă a lui S S Prokofiev, ci pe "partitura" a ceea ce "cântam" interior în noi înșine Căci nici un montaj nu poate fi construit dacă nu există "melodie" internă conform căreia este compus! Această melodie este atât de puternică încât uneori determină întregul ritm al comportamentului în acele zile când montezi scene cu un anumit sunet De exemplu, îmi amintesc clar ritmul "căzut" în care am efectuat toate operațiunile casnice în acele zile în care erau montate "Cețurile" și "Doliu pentru Vakulinchuk" - spre deosebire de zilele în care erau montate "Scările Odessa": apoi totul a zburat cu capul peste călcâi în mâinile lui, mersul îi era dăltuit, tratarea cu gospodăria lui era sever, conversația lui abruptă și sacadată Îi vine involuntar în minte Cehov - de data aceasta Mihail (și alți artiști temperamentali) - care, seara jucându-se pe o persoană absentă, dimineața acasă s-a împiedicat de scaune, a răsturnat cești și a spart vase! Cum se întâmplă lucrurile "în sufletul" compozitorului, nu voi putea spune în toate detaliile Dar am spionat ceva în opera lui S S Prokofiev Și aici îmi voi permite să dau sub forma unui mic "roman polițist" ceea ce am prins până acum în această direcție Autograf muzical al lui S S Prokofiev cu o dedicație lui S M Eisenstein Ultima pagină a manuscrisului ÇIaJ? L-S A-Y-S?*] "Muzică Color II" Íam ^Olu> "Culoare si muzica" "Culoare și muzică" Inscrutabile sunt modalitățile de asociere care ajută la înlocuirea bruscă a unei creaturi cu alta prin asemănarea unei trăsături microscopice, la înlocuirea unei persoane cu o persoană printr-o generalitate trecătoare, uneori printr-o lovitură abia vizibilă cu o ființă umană pentru a înlocui o altă ființă umană Și, probabil, aceasta este singura explicație pentru această atracție oarbă, de neînțeles, monstruos de absurdă pentru N[atalya] Nikolaevna Fără îndoială, N[atalya] Shchikolaevna a întruchipat pe deplin acele trăsături care au intrat de neuitat în sentimentele nestăpânite ale unui licean îndrăgostit de o doamnă mai în vârstă, soția unei persoane respectate care, în prezența ei și, se pare, chiar și cu participarea ei , i-a citit un avertisment ironic despre inadecvarea și absurditatea hobby-ului său Și mai târziu, mulți, mulți ani mai târziu, în apartamentul său din Tsarskoye Selo, Karamzin i-a arătat Contelui Bludov locul de pe canapea în care scriitorul și poetul deja cunoscut pe scară largă a plâns în hohote ca student la liceu despre acest lucru Pe acest nucleu principal - drama lirică secretă a poetului, care a durat toată viața sub acoperirea unui donjuanism rampant și violent, cu o poveste tragică a căsătoriei la sfârșit - principalele etape ale vicisitudinilor romantice ale bărbatului Pușkip și Pușkin scriitorul au fost înșirate Au fost desenate indisolubil nu numai colorat, conform unei scheme de culori stricte, ci chiar și pitorești și texturate După un scurt prolog în jurul canapelei Tsarskoe Selo, unind în jurul unui buchet un tânăr licean înfocat al unui viitor istoric oficial al statului rus și [Ekaterina Andreevna] Karamzin cu o neașteptată, nespusă explozie de regret (Acesta este o doamnă, se pare că în acei ani veseli trăind sub semnul "Dar eu sunt dat altuia și îi voi fi credincios timp de un secol " Alexander Sergeevich a apărut în sud Printre corturile "Țigani" El era cel care pleca de sub baldachinul lor prețuit, de la Aleko întorcându-se brusc cu un urs, în moliciunea acuarelă de praf-pală a peisajelor de stepă sudice, plonjând în variația zgomotoasă a acuarelelor orientale ale lui Bryullov de la începutul secolului al XIX-lea în diversitatea copleșitoare din Odesa ("cutie cu nisip vara, călimară iarna") Pintenii soțului Tatyanei din viitorul "Onegin" pe

cizmele lui Vorontsov "Lăcusta a zburat, a zburat " Pușkin - "demon arab" Acuarele cu potențial colorate ale sudului învăluite în ceață Vipograd auriu, șalvari, turbane în dungi, mătăsuri galbene S M Eisenstein, v Motivul cenușiu și lăptos-albăstrui al unui viscol și al demonilor, anticipând muzical și vizual viitorul giulgiu înzăpezit al unui duel și dansul șuierător al urii înaltei societăți, a intrat sub clopotele monotoni ale căruței, împingându-l pe Pușkin la închisoarea lui Mihailov Ca după o ceață înzăpezită - o flacără strălucitoare a unui șemineu - o perioadă de maturitate creativă a fost scrisă cu o perie groasă, groasă și înflorată: "Ruslana" înlocuiește "Boris" Spectrul este plin, arde colorat Textura este uleioasă și strălucitoare Ceața de sud a dispărut Maturitate Aceeași bogăție de personaje în jur Starețul mănăstirii Svyatogorsk este viitorul Varlaam Arina Rodionovna Atingând dragostea rurală pentru nepoata ei Kern (Nu prezint intriga Nici cursul biografiei Nici măcar o secvență strictă Doar petele și textura cursului) Vѣizov la Moscova Istomin din "Eugene Onegin" Întâlnire fatală cu Shatalya] Shchikolaevna] Fascinație, transformându-se într-o simfonie alb-violet de curte a poetului Cu o disonanță scârțâitoare ("în culise") a atingerii conturilor Fabricii de in, care speră să îmbunătățească afacerile comerciale datorită inspirației unui geniu Disonanța ajunge la punctul culminant, ridicând gama alb-liliac până la vârful argintiu al catapetesmei, floare de portocal, voal, până la semnul fatal al verighetului căzut și rostogolit , iar linia Fabricii de in la o notă grăbită (in ajunul nuntii!) cu o cerere de bani (nu este nimic de platit pentru trasura pana la biserica) Petersburg Issipya-indigo negru, mâncând jucăușul colorat o mulțime de culoare Treptat Odată cu creșterea geloziei, complotul în creștere se mișcă indisolubil cu umilință seculară și griji financiare Așa că odată, în primele schițe pentru idei de culoare, am desenat un tablou cu o ciumă, înghițind treptat în negru bucuria culorilor peisajului, costumele de sărbătoare, culoarea grădinilor și strălucirea cerului însuși Aici ciuma este gelozia Ramele Λ sunt patrulatere întunecate cu una sau două pete de culoare rupte din întuneric Verdeața meselor de joc și galbenul lumânărilor casei de jocuri de noroc, unde pentru prima dată în oglinda din spatele poetului apar degetele și coarnele arătate Întunericul nopții din jurul sălii portocalii a [Golitsyna] care a transformat nopțile în zile după ce i sa prezis că va muri în miezul nopții Întâlnire cu un adversar Line Pușkin - Dantes - Nikolai Călăreț de bronz Discul lunii în întunericul albastru-negru al nopții Chipul de aramă a lui Nicholas - Deja pentru tine Tema Othello Din nou țigani Nu în sudul liber, ci într-un apartament sărac de țigani de pe râul Negru Clatite de dimineata Țiganii îi cântă lui Pușkin propriul cântec din "Țigani" "Bătrân soț, soț formidabil " Deci Teribilul (Țarul) la bătrânețe a cântat epopee și legende despre el însuși, despre capturarea Kazanului de către el Acum "bătrânul soț" (deși are doar [treizeci și șapte] de ani), "formidabilul soț" este el însuși Ordinul încornorilor Inversarea rapidă a temei duelului Patinaj povestit Culorile decolorate Giulgiu de zăpadă Emblemele morții sunt siluetele copacilor Ca o pată de sânge pe un giulgiu, cercul stacojiu neînsuflețit al soarelui într-un cer de iarnă estompat, deasupra vârfurilor înghețate ale copacilor Întunericul complet al sicriului, furat de la slujba de înmormântare și furat în noapte Acuarela este o scară delicată Untul este suculent Din nou palid, liric Apoi pestriță din înalta societate Xilografia alb-negru cu pată de culoare O recidivă a variației înaltei societăți Grafică neagră clară pe fundal alb Întuneric cu un grafic de dungi de culori evidențiate ale finalului - O

repovestire dezordonată, nesistematizată a scenariului și a deciziei regizorului vizual-color asupra unei teme care nu a fost întruchipată Din punct de vedere tehnic, nu eram încă pregătiți să filmăm un film color Următorul meu film este, de asemenea, făcut în culoare - alb-negru m ~ "Ivan groznyj" * (DIN STUDIUL CULORILOR NETERMINAT] CAL VYATKA G Și Jean Effel vine la casa mea Caricaturist Francez Din Paris Autorul unor imagini foarte populare cu academicieni și miniștri În ultima vreme - Dumnezeu Tatăl și Adam și Eva în Paradis Coroana creației - în albumul "La Vie Naïve d'Adam et È \ e" (Paris,) * - un desen al unei frunze de smochin purtată de vânt Și exclamația surprinsă a Evei (după cădere) - ca text sub imagine: "Tiens! Un bărbat invizibil!" ** Bem vin alb cu el și vorbim despre Disney Amândoi îl iubim foarte mult Îl întreb pe Geffel] dacă el însuși era angajat în animație Negociat de multe ori Dar ceva nu merge Vorbim despre animația noastră Îi spun dezaprobarea mea: animatorii noștri sunt stilizați ca Disney Între timp, atât în imaginile animalelor, cât și în stilul inscripției, avem propriul nostru folclor și epopee animală rusească Lisa Patrikeevna este complet diferită de "Maître Renard par l'odeur alléché " *** * - "Viața naivă a lui Adam și a Evei" (Paris,) (franceză) * - "Bah! Omul invizibil! (Limba franceza) ! * - "Domnule Renard, atras de mirosul " (franceză) Iar fabulosul nostru lup cenușiu rus are un aspect și un caracter complet diferit față de lupul din Three Pigs În plus, avem propriul nostru canon de plastic Există, de asemenea, o piatră sculptată din secolul al XIII-lea, cu un mod fermecător de stilizare a animalelor Există o miniatură Există Kholui, Metera, Palekh Există în sfârșit - Les joujoux de Viatka! * - tacul francez îmi interceptează gândul Cu siguranță Jucărie Vyatka Jucărie Vyatka sub forma unui mic cal alb aerodinamic în "mere" roșii și verzi, făcând cu ochiul la conversația noastră de la raft, unde ține pe spate o fată într-o rochie roz otrăvitoare, stând între un fluier de capră cu două capete și o asistentă în rochie de soare Disney la culoare nu mi se potrivește Toată rafinamentul senzației liniare a muzicii a rămas cu el inseparabil cu desenul Culoarea este anorganică din punct de vedere muzical Culoarea lui nu este mai mult decât o iluminare - o carte de colorat Și culoarea nu participă la situațiile comice Cum s-ar construi comicul în culoare? Sunt eu deja întins în pat dimineața și mă uit la calul pestriț cu mere - un participant la conversația noastră cu [Effel] de ieri Visul nu a dispărut încă complet Și fantezează bine în pat dimineața Să ne uităm la cal Să scoatem căpăstrul și cătușele din imaginație Să-i dăm libertatea de a se juca fără rost cu fantezia Mă uit în continuare la calul pătat de pete Și acum, dintr-o dată, un dans pestriț de cercuri verzi și roșii ale merelor ei a izbucnit din conturul conturului ei Iată-i, depășindu-se unul pe altul, alergând deja de-a lungul pânzei albe a ecranului Merele verzi și roșii zboară În drum spre vecinul-susținerea familiei El se află în cuști cu dungi groase galbene intersectate de cele albastre O dată - o dată - o dată - o dată - R-r-timp! Aceste cercuri verzi și roșii sunt plasate prin jocul "doi și cruci" de-a lungul răscrucelor galben-albastre ale rochiei de soare O dată - se întinde roșu - "Jucării Vyatka!" (Limba franceza) Unul este verde Din nou roșu Din nou verde Roșu Asistenta nu are timp să se recupereze, ca deja: rrraz! O linie înclinată de la colț la colț taie o rochie de soare colorată, străpungând trei cercuri roșii Verzii au căscat Au căzut în pătratele greșite Au dat linia roșie victorie La naiba-tah-tah-tah Verzii încearcă să se răzbune Dar din nou roșii vioi îi depășesc De data aceasta alergară în linie dreaptă de la talia asistentei până la tiv Și acum toate cercurile - atât cele verzi,

cât și cele roșii - s-au săturat să sară în sus și în jos rochia de soare Peisajul le face semn Și acum, depășindu-se unul pe altul, se rostogolesc ca un caleidoscop de roți de-a lungul conturului ondulat al dealurilor orizontului Probabil e iarnă peste tot Acest lucru este dovedit de măr - până acum fără frunze, fructe și flori Un bătrân frumos se uită cu atenție prin ochelari pentru a vedea dacă rinichii au apărut La naiba-tah-tah Sub formă de mere verzi pe o ramură, există cercuri verzi Părul bătrânului i se ridică surprins Dar noul fuck-tah-tah Merele sunt roșii! Doar că cercurile roșii au luat locul celor verzi Bătrânul a rămas complet surprins Se freca la ochi: ce naiba?! Merele sunt din nou verzi M-am uitat din nou - și din nou sunt roșii Cercurile se înlocuiesc între ele Și [la] capul bătrânului se învârte Dar acest joc crud nu este suficient pentru cerc Green stătea în stânga Roșu - pe paharul din dreapta al ochelarilor bătrânului Bătrânul speriat închide ochiul stâng, apoi ochiul drept Și deja întregul ecran - la fel ca merele - este complet roșu Asta e tot verde! Dar atât pe ecranul verde cât și pe cel roșu, mărul este din nou fără mere Restul cercurilor au zburat Ai milă Doamne! În fața lor este o lumină stradală Și deja naiba-tah-tah! - autobuzele se ciocnesc unul în celălalt, mașinile zboară în părțile laterale ale altora, tramvaiele zboară unul în celălalt Era ochiul roșu al unui semafor care urmărea o cascadă de cercuri verzi Voința rea a lui Milton îi ține pe Verzi și pe Roșii - dezbinați - unul în locul celuilalt Sau poate că roșul este atras de verde? Poate că roșul și verdele visează de mult să fie unul lângă altul, împreună, în același timp Asa pare Cercul roșu al semaforului se învârte printre discurile verzi care au scăpat de la calul Vyatka Și un verde rătăcit a urcat să tragă aer în punctul gol al semaforului Și naiba-tah-tah! Toată agitația a mers pe stradă Dar acum toate cele verzi s-au rostogolit într-un singur văl, iar cele roșii într-un disc roșu mare Un covor verde acoperă peisajul înzăpezit de la marginea cadrului până la orizont Iar discul sub forma unui al doilea soare în plină zi pâlpâie în spatele lui Și deja în jurul amurgului Adevăratul "soare roșu" este confuz și neputincios La amurg, tânărul este deja în genunchi în fața fetei Iar soarele adevărat, urmând soarele autoproclamat, pentru a nu-i speria pe îndrăgostiți, se ascunde delicat în spatele aceluiași orizont Tânărul vorbește cu pasiune Și nu s-au înroșit obrajii ei la cuvintele lui? Nimic de genul asta Două căni mici roșii i s-au strecurat pe față și, cu răsuflarea tăiată, i-au rămas pe obraji Dar tânărul este bucuros Cuvintele curg cu pasiune tot mai mare Până acum - fața domnișoarei dintr-o dată [nu] se înverzește, ca de la un atac de rău de mare Această clătită verde insidioasă a acoperit întreaga circumferință a feței ei Un felinar de seară strălucește încet peste intrarea austeră a Căminului Educațional pentru Fecioare Nobile Și deodată, cu un strigăt de beție, o hoardă de marinari beți bate în uşă Era un cerc de bătăuș roșu singuratic care acoperea sticla felinarului Lanterna Rosie! Mulțimea marinarilor din Toulon strigă de încântare Și acum panica în căminul fecioarelor nobile După ce s-a încurcat suficient, a revoltat căminul și regulile de circulație, peste apus, măr și îndrăgostiți, mingile obosite se rostogolesc acasă Pe laturile obișnuite ale calului nativ Vyatka Dar, o groază! În fața lor nu este un abrps alb devastat al lui Vyatka Rossinanta Conturul este căptușit cu pătrate albastre și galbene • Dungile albastre și galbene s-au săturat să se întindă peste rochia de soare Au îmbrățișat corpul alb al lui Vyatka Bucephalus cu dungi care se intersectează Și plângând amar, privindu-i de la celălalt capăt al raftului, asistenta orfană " eta suntem mai rai?!" - au strigat "mere" la unison și o împrăștiere de

cercuri roșii-verzi s-au întins de-a lungul tivul rochiei de soare a asistentei Și "Happy end" * în diafragmă! Tehnica comică nu este de multe ori altceva decât o reducere ad absurdum a principiilor designului serios Literalizarea metaforei este un caz preferat aici Și este un sistem destul de exaltat de atribute de comparații din "Cântarea Cântărilor" a lui Solomon care trebuie perceput literal și material pentru a obține cel mai monumental grotesc comic Sau imaginați-vă obiectiv în fața voastră cuvintele lui Hamlet că o iubește pe Ophelia, deoarece ei nu ar putea iubi "patruzeci de mii de frați" Nu este la fel și în cazul nostru cu calul Vyatka? Lăsați ca fluxul de fantezie de aici să nu fi avut încă timp să obțină o prelucrare ingenioasă a calculului și a priceperii pentru a deveni cu adevărat comic și amuzant Vicisitudinile bilelor noastre colorate sunt lăsate în stadiul primului curent iresponsabil al fanteziei, din care, într-o lucrare terminată de orice gen, nu rămâne de obicei nimic altceva decât o senzație dinamică primară, în timp ce orice altceva, urcând în rândurile "perla creației", suferă o modificare completă în acest proces dezvoltare artistică, despre care Edgar Degas a vorbit atât de colorat - pentru pictură: * - sfârșit fericit * - reducere la absurd (lat) "O poză este ceva care necesită la fel de multă viclenie înșelăciunea și înșelăciunea ca săvârșire a unei infracțiuni" * Dar din toată povestea cu calul, nu avem nevoie de nimic altceva Și dacă, dintre toate vicisitudinile, lăsăm doar principala trăsătură dinamică, care a apărut imediat de îndată ce ne-am gândit la asta cum să ne "jucăm" cu culoarea, atunci acest lucru va fi complet suficient pentru noi Și chiar mai mult decât suficient pentru a urca de la metoda redusă ad absurdum la premisele fundamentale, la metodă Într-adevăr, uită-te la ceea ce am făcut în esență Am făcut două operații de culoare distincte Chiar și trei În primul rând, am separat culoarea de locația ei obișnuită sau obligatorie de zi cu zi Într-o secțiune personificată comic, lăsăm "merele" roșii-verzi să scape de pe părțile laterale ale calului Vyatka, unde ar fi trebuit să fie Cu aceasta, am achiziționat un set mobil independent <> din jocul elementelor de verde și roșu Libertatea unui astfel de element, capabil să se adapteze în orice combinații și combinații, în orice joc de comparații și încarnări, iarăși într-un context comic, a declarat imediat această abilitate într-un mod literal Cercurile verzi și roșii s-au implicat într-un joc adevărat - "tic and tac toe"! - iar cercurile roșii, de altfel, și-au demonstrat imediat tendința și capacitatea de a se combina în imagini geometrice - verticale ("de la talie până la tiv"), diagonale (din colț în colț) etc În următoarea fază, culoarea (și conturul conturului) încep deja să fie înfometată de obiectivitate reală Petele de culoare de pe părțile laterale ale calului, devenite cercuri de culoare inutile și independente, sunt dornice să devină obiecte Denumirea pentru spotting - "mere" - tinde, de asemenea, să devină literală dintr-o denumire figurativă În deplină unanimitate cu desemnarea verbală, aspectul de cercuri se așează ca niște mere adevărate pe ramurile goale ale mărului Dar acest lucru nu este suficient Spre groaza nespusă a bătrânului chipeș - probabil vărul bătrânului Dovzhenkov din Zemlya , dacă nu Michurin din scenariul cu același nume - atât o varietate calitativă, cât și un stadion * - "Un tablou este ceva care necesită cât mai multă șmecherie, viclenie și hotărâre pentru a comite o crimă" (engleză) - unele) legătură între acestea, devin doar obiecte, "abstractări" Cercurile verzi sunt mere necoapte Roșu - mere coapte Încă neobiectiv - cu majusculă: Roșu și Verde - vindecat cu caracteristici de fructe și legume Au târât anotimpurile și durata de

timp în alogismul jocului Dar gama jocului se extinde Prin ochii bătrânului, clipind prin ochelari roșu-verde, lumea în ansamblu este deja desenată secvenţial acum în roșu, apoi în "lumină" verde, parodiând "ochelarii de culoarea trandafirii" prin care subiecții prea optimiști tind să arbitrar "colorate" percep realitatea Dar lucrurile merg mai departe În scena semaforului, verde și roșu înfloresc emoție Ei prosperă pe atracția unul față de celălalt În ea, parcă, o reluare de demult, mult timp în urmă, în , pe care am rezolvat-o în culori, tema atracției unul față de celălalt a producătorului de tauri și a vacii-mireasă din filmul "Vechi și Nou" Priviți de posibilitatea prin "jocul" tinerilor căsătoriți de a-și exprima dorința unul pentru celălalt, lipsiți de posibilitatea unei demonstrații detaliate a acestei atracții prin considerente de cenzură, în căutarea unui substitut pentru aceasta M-am aruncat într-un alegorie metaforică a culorilor Mireasă de vaca tremurătoare Mire de tauri care se grăbește Și cascada pieselor pivot verzi și roșii care se schimbă, accelerând montajul de la împletirea pieselor prin împletire până la fuziunea lor: la intrarea reciprocă a pieselor de culoare una în alta prin intermediul unui montaj de scurtare Bucăți de verde care se prăbușesc în cele roșii Roșu spre verde Parcă s-ar fi aruncat unul în brațele celuilalt polarizat divorțat, independent, opus și opus unul altuia indivizi: taurul, înlocuit cu roșu, vaca - verde Roșu și verde, de asemenea extrem de polar unul față de celălalt în spectru, ca într-un taur și o vacă, principiile masculine și feminine ale acestor mai nobili reprezentanți ai cărnii și lactatelor din gloriosul gen de artiodactile sunt divorțate! Ochiul roșu al semaforului tânjind după verdeață se repezi după dansul rotund al cercurilor verzi Roșul și verdele nu mai sunt doar subiective, ci sunt emoționale Este curios că aici nu există aproape nicio legătură emoțională cu subiectul în sine, aproape ca o dinamică pură a atracției - o trăsătură pe care, în spatele proprietăților culorilor complementare între ele, artiștii francezi au ghicit-o de mult, deși nu le-au experimentat niciodată atât de tăios și nu am scris niciodată despre asta atât de paradoxal ca olandezul francezizat Van Gogh Este condeiul inegalabilului Vincent care a scris cuvintele: * Alături de acest citat, este imposibil să nu comparăm conceptul de culoare din cosmogonia chineză, care coincide complet cu conceptul de culoare "cosmic" al lui Van Gogh ** Cu toate acestea, cursul ulterioar al destinului merelor noastre colorate se dezvoltă și se extinde Acum, cercurile roșii și verzi individuale dispar Elementele de roșu și elementele de verde, nu mai doar ca vizibilitate prin ochelarii colorați ai ochelarilor bătrânului, umplu realitatea naturii vizibile Elementele verzi se întindeau ca un covor verde la orizont O mulțime de roșii se ascund în spatele ei ca un soare roșu care apune Și acum, rapid, repede, fulgerând prin scena îndrăgostiților, unde dinamica abstractă a atracției florilor unele față de altele devine pentru un moment un semn cotidian al emoțiilor reale sub forma obrajilor roșiți, imaginea "lanternei roșii" dă o nouă întorsătură calitativă temei de culoare - un acord asupra semnificației denumirii culorii De aici și comportamentul scuzabil al marinarilor din Toulon Și iată caracterizarea în trei faze a ceea ce am făcut cu culoarea - este în sfârșit clar în fața noastră Am separat culoarea de coexistența ei empirică cu subiectul (La urma urmei, nimic nu se schimbă dacă materialul sursă nu ar fi un cal Vyatka pictat, ci un obiect colorat natural: de exemplu, două farduri de obraz ar fi lovite de pe obrajii unei domnișoare înroșite și o vânătaie ar apărea de sub ochiul lui un iubit ghinionist!) Am luat în mâinile noastre elementul

flori astfel eliberat * Nu există nicio citare în manuscris Eisenstein a avut în vedere următoarea declarație a lui Van Gogh: "Dragostea a doi îndrăgostiți trebuie exprimată prin căsătoria a două culori complementare, prin amestecul lor, precum și prin completarea lor reciprocă, prin vibrația misterioasă a curenților înrudiți" (Vincent Van Gogh, Scrisori, vol II, M - JL, "Academia", , p Eisenstein a subliniat cuvintele citate în exemplarul său al acestei cărți) ** Există un gol în manuscris Și acest element de culori a început să se materializeze într-un sistem de forme de obiecte colorate, pe care ne-a făcut plăcerea să le substituim ca răspuns la imaginația noastră din arsenalul memoriei noastre și prezența legăturilor noastre asociative! Inutil și arbitrar? Da Până la urmă, nu ne-am întrebat nici după temă, nici după direcția gândirii, nici după imagine, nici după idee, nici după atitudinea conștientă Ne-am permis să dăm frâu liber rătăcirii primare a asociațiilor și am întrerupt procesul în stadiul în care din elementele neobiective ale jocului de culori și situațiilor, sub influența gândirii, un grotesc, chiar comic, dar direcționat intenționat ar putea fi construită ideea de desene animate Vom da un exemplu în acest sens mai jos într-un episod care nu mai este comic, ci dramatic, nu mai este animat, ci tragic Și vom fi uimiți de modul în care în metoda acestei lucrări vom găsi toate aceleași faze, dar nu în stadiul comic reductio ad absurdûm, ci în formele unei înțelegeri dramatice și figurative complete și detaliate a culorii, în rezoluția color-dramatică a episodului tragic Cu toate acestea, înainte de a trece la aceasta, să ne oprim o clipă asupra primei verigă a manipulării tripartite a culorii, la care tocmai am asistat "Imparti si guverneaza!" - cunoaștem acest slogan nu ca un caz tactic special, ci ca un slogan care întruchipează experiența gândită a nenumăratelor cazuri speciale de metode imperialiste în relațiile cu clasa muncitoare, cu sindicatele, cu popoarele coloniale aservite "Împărțiți și cuceriți" nu este un caz aici, ci o metodă Nu un accident, ci un principiu Sloganul ne-a venit în minte prin consonanță sonoră accidentală cu ceea ce am făcut în prima fază de a trata culoarea Am împărtășit Am separat culoarea de subiect Am demontat coabitarea empiric naturală a unui obiect cu colorarea lui Și abia din acel moment am putut începe un joc arbitrar al imaginației cu culoarea, această etapă care precede creativitatea propriu-zisă, în care un astfel de "joc liber" trebuie deja luat în contururile stricte ale unei intenții care exprimă o temă și o idee Dar este posibil ca această etapă de separare necesară să fie pretutindeni, mereu și pretutindeni, o fază obligatorie în care este prevăzut și presupus un act creator, acțiune creatoare? Și, poate, aici, în această etapă primară a dezintegrarii, se află aceeași universalitate metodologică în raport cu a actului creativ, ca în cazul tocmai analizat al unei tactici necompletice în politică? Sunt imagini cu care m-am obișnuit de foarte mult timp Sunt fenomene cu care sunt foarte familiarizat Și este posibil să-i cunoașteți pe amândoi de foarte mult timp și foarte îndeaproape și, în același timp, să pierdeți complet afinitatea lor activă cu ceva ce faceți de zece ani în perfectă concordanță cu ei și, în același timp, fără a observa toate aceste corespondențe Este exact ceea ce se întâmplă cu separarea - creativitatea Deși de câți ani și în câte domenii fac la fel Și deși de câți ani se profilează în fața mea o imagine extrem de generalizantă Și totuși, atunci când se întâlnește cu stăpânirea primară a culorii, metoda în sine devine din nou și din nou un fel de America, care trebuie redescoperită iar și iar din elementele de bază, ca orice altceva nou care ne-a adus, aduce și ne va aduce

pagină după pagina cu problemele cinematografiei Și uneori ai nevoie de o impresie complet terță parte, un motiv cu totul diferit scăpat de cineva - uneori, ca în acest caz, chiar anonim - considerație, astfel încât cu aproape mult timp în urmă, în propria piele, ceea ce era conștient și stăpânit ar fi fi conturat într-un concept complet care poate aduce experiență într-un sistem și un caz special de rezoluție - în claritatea metodei Michelangelo a trebuit să accepte ordinul de a picta tavanul [capelei] Sixtine Era necesar ca opera lui să se încheie cu succes nemuritor Era necesar ca el să fie acoperit de glorie nestingherită Și a fost necesar ca lăcomia celor care sunt inaccesibili fizic să vadă acest plafon să dea naștere unei cereri de reproduceri Pentru ca reproducerile detaliilor tavanului să se întâlnească în dosare gri cu font verde pe copertele editurii TEL Și astfel încât articole introductive anonime să apară în fața falangei reproducerilor - deși în două limbi, dar fără semnătura autorului Și cel mai important dintre toate, desigur, este că tema Tavanului Sixtin Michelangelo a trebuit să aleagă creativitatea în formele celei mai înalte expresii figurative mitologice ale sale - ca un act al Creației Lumii Nu este orice act de creativitate crearea propriei lumi de imagini, gânduri și idei noi și fără precedent, care cresc dintr-o încurcătură de reflectări reale ale realității împletite în minte, ca lumea însăși în mitul creării univers, crescând din haos primordial? Și era necesar ca rândurile introducerii la acest album, ca și întregul album, dintr-o dată, în cele mai nescrutabile moduri, să fie pe biroul meu - în cabana de vară Kratovo - chiar în momentul în care, înțelegând practica mea de culoare, Am izbucnit în hârtie cu o chemare dureros de lungă și conștientă la baza înțelegerii culorilor [ ] Iată cuvintele unui anonim din paginile prefeței la tabelele despre mitul creației universului, așa cum Michelangelo l-a înscris de neșters pe tavanul Capelei Sixtine: "Dumnezeu separă lumina de întuneric Înainte de asta, erau unul și același - comun Separându-i, Dumnezeu separă adevărul de eroare Dumnezeu creează două lumini pentru omenire: ziua și noaptea Dumnezeu desparte apele de pământ, pregătind o locuință pentru om Atunci Dumnezeu, puternic responsabil și infinit conștient de consecințele acțiunii sale, creează omul Se trezește fără surprindere, fără întrebări; nu are încă o amintire, pentru că nu are încă un trecut Se uită la Dumnezeu, prototip Iar Dumnezeu, continuând ceea ce este necesar, adoarme iar pe bărbat și-l obligă să nască o femeie Unitatea umană a devenit două Creația a fost o separare De acum încolo, ambele jumătăți vor fi pline de dorință una pentru cealaltă, de sete de a se stăpâni reciproc " Ma inrosesc Cum sunt eu în vechea poveste biblică, cunoscută de mine și de fiecare din generația mea, cum n-am ascultat niciodată imaginea acestei despărțiri, care pune bazele aspirației voliționale a celor despărțiți la o nouă reuniune superioară acolo unde înainte exista a fost o amorfă, lipsită de formă în orbirea empirismului, nedezunirea difuză existentă în loc de o viitoare unitate unificatoare triumfătoare? Roșesc a doua oară Nu de pe banca școlii ne amintim aceeași imagine în interpretarea lui Platon? Și dacă aici această imagine ar putea fi oarecum îngustată și limitată sexual de tangibilitatea înfățișării acestor două creaturi, spatele topite, disecate de inexorabilitatea sorții și forțate să alerge în jurul lumii pentru a realiza unitatea în ceea ce este indicat colorat de rabelaisian verbul "a face o fiară cu două spate" (faire la bête à deux dos), tot trebuie să mă înroșesc pentru a treia oară Nu este posibil ca același act fundamental de creație calitatea și conștientizarea creativă ca, în primul rând, separarea, fără de care este imposibilă o

unitate activă, intenționată, stabilită de voință? "Din Eternitate a fost Tao Cauză; Inteligență; Start; Calea care nu poate fi parcursă: Numele care nu poate fi numit; Incognoscibilul La inceput a fost U Nimic (nimic în care nu ar fi Tao); sau Wu - Wu Inexistent sau Wu - Qi Boundless (ale căror limite mintea nu le poate găsi) Din care a ieșit ca o emanație, Hong-Tun sau Primal Chaos, sinonim cu Tang Qi, sau potența mixtă a Formei, Respirației și Esenței Și în acest haos a fost o mare schimbare Tan-i, numită Marea Transformare Și de acolo a apărut tan-chu, Marele Început este începutul formelor, provocând tang shi, Marele început - nașterea Respirației, urmată de Tang-su Marele Vid este prima formație a Substanței care a dat icre Liang I Două simboluri yin primare început negativ care si Jan început pozitiv prin interacțiunea produsă U-păcat, foc, lemn, metal, pământ, din care sau Cinci Forțe - apă, Wang Wu a apărut prin influență reciprocă - toate fenomenele și obiectele, inclusiv Ren - UMAN, care constă, la rândul său, în interacțiunea dintre Yin și Yai, care i-a furnizat seria corespunzătoare de calități, proprietăți atât în lumea pământească, cât și în cea de apoi " (vezi pp - , "Contururi ale simbolismului chinez și motivelor artistice" " de CAS Willioms, Shanghai, Kelly & Walsh Ltd ,) Și cum aș fi putut să n-aș fi observat înainte această consonanță inseparabilă, în care cele mai vechi cosmogonii ale Chinei, Iudeii și Greciei Antice caracterizează cea mai înaltă esență a începutului actului creator în aproape aceleași expresii? * Și pentru a patra oară, roșesc pentru că încă de la primii pași ai conștientizării mele creatoare a mijloacelor de artă pe care trebuia să le operez, de fiecare dată, pas cu pas, am plecat mereu de la același lucru - de la separare, de la separare Dar nu "ca un cadavru am rupt muzica" Nu ca un cadavru, am distrus zonă după zonă de artă pentru a-l cunoaște Nu ca un cadavru, ci ca o despărțire vie, luptă pentru un nou tip mai înalt de reuniune Și cinematograful a oferit această oportunitate Concomitent obiectiv, precum arhitectura, pictura, sculptura și, în același timp, fluid, mobil, ca muzica, dar nu ca muzica, prin faptul că capacitatea ei de a se răspândi în mod concret perceptibil pe masa de editare, suferind manipulări vizuale și procesări ale duratei temporale, prezent în extensie fizică Într-adevăr, este suficient să răsfoiești singur în ultimele două decenii Cucerirea vreunei etape a conștientizării creatoare nu a decurs invariabil și mereu sub același semn? [ATĂ PLOT, ȘI CULOARE] Îmi amintesc încă din copilărie - era perioada celei mai nestăpânite desfătări de Style moderne'a ** - la Riga se vindeau figurine Figurine ale doamnelor tipice precum "Princess of Dreams" de Vrubel Top de plastic prost gust, au fost, de asemenea, pictate într-un mod foarte ciudat Partea stângă este toată roșie Corect - fie albastru profund Sau verde * Există o părere că prototipul chinezesc a fost cel care a servit drept leagăn comun pentru toate trei, păstrând pentru imaginea principiilor masculine și feminine împărțite în două, imaginea corespunzătoare din dicționarul chinez antic EUL-YA, conceptele de care ar fi trebuit să fie cunoscut de Platon, precum și de Moise, care putea ști despre el prin sursele egiptene (Notă de S M Eisenstein) ** Art Nouveau (franceză) S-a dovedit un fenomen ciudat de volum-pitoresc Relieful iluzoriu al volumului a depășit de multe [ori] rotunjimea reală a figurinei Culoarea a mâncat umbre reale și a creat în schimb o senzație de volum supranatural, argumentând cu un volum cu adevărat tangibil Statuetele păreau să fie vii cu propriul lor element de lumină, clocotind în ele Contrastul culorilor izbucnește senzația aproape până la o senzație fizică de rupere a formei Statuetele păreau a fi făcute din flacără vie Erau în flăcări Iată, probabil, impresia

inițială vie care a făcut ideea lui Van Gogh că pasiunea a două ființe iubitoare trebuie rezolvată prin ciocnirea și tranziția una în alta a două culori complementare atât de binevenită în interior ideea lui Van Gogh Și tocmai acum, folosind exemplul calului Vyatka, am văzut acea "descurcare" în cel mai evident și literal mod, pentru că într-o formă amuzantă (și amuzantă, pentru că literal!), are loc și atunci când începem să mânuim culoare Dar este acest principiu de "autodeterminare" a culorii ca factor care iese în evidență în mod independent, precum poezia [și] culoarea care se separă de purtătorul colorat în ea, caracteristic] numai pentru cinema și în interiorul lui doar pentru varietatea sa cea mai nesăbuită - comicul animaţie? Nu-l cunoaște și pictura? Nu există același tip de discordie la originile desenului și picturii? Adevărat, pentru a fi mai precis, nu este "dezintegrarea", ci "neredusă încă" a unor astfel de elemente care se va dovedi a fi "dizolvată" la treptele cele mai înalte ale scării evolutive a artelor plastice Una dintre cele mai puternice impresii din desenele copiilor mi-a rămas de neșters în memorie Este dintr-una dintre nenumăratele colecții dedicate desenelor pentru copii, care inevitabil trebuie să fie răsfoite atunci când se încearcă să pătrundă în mecanismele primare ale formării principiilor artelor noastre În ceea ce privește povestea, nu este atât de grozav El este doar un copac Dar copacul are o formă foarte ciudată Un copac în care conturul siluetei coroanei sale nu coincide cu conturul care delimitează frunzișul Desenul este dublu circuit Pe silueta generală a unui copac, desenată dintr-o singură lovitură, se suprapune o grămadă de frunze de coroană individuale care nu coincid cu aceasta, construindu-și propriul contur S M Eisenstein, vol Pictorul nu are încă conștiința că conturul general al conturului frunzișului este silueta coroanei copacului în ansamblu Această conștiință nu recunoaște încă unitatea a două planuri calitative Silueta unui copac este un lucru pentru el Conturul frunzișului este - de unul singur - diferit Aici, conștiința nu este încă conștientă de faptul că ele pot coincide într-un singur contur și, în același timp, există ca două lecturi și înțelegeri independente Nu este doar din plastic Este în orice fapt și caz Căci acest fenomen nu este o percepție plastică, ci o fază evolutivă a stării de conștiință Werner, într-una dintre lucrările sale despre "Psihologia dezvoltării" ("Entwicklungspsychologie"), dă exact același exemplu din domeniul caracterizării multi-calitative a unuia și aceluiași personaj, care nu se încadrează în ideea despre care vorbim un personaj Micul autor - un băiețel - le desenează cu mai multe (două) figuri independente Werner îi cere să deseneze fraza biblică: "Kott', Negg Jesu, sei unser Gast" Vino, Hristoase, fii oaspetele nostru Băiatul desenează o familie la masă Tata Mamă El insusi Profesorul Werner (cu ochelari) Atunci, Hristos Și apoi o altă figurină La întrebarea: "Cine este acesta?" - răspunsul urmează: "Acesta este un oaspete" Nu există nicio modalitate ca un mic artist să pună atât "Hristos", cât și "oaspete" într-un singur contur (într-o reprezentare) Ele există în desenul său la fel de separat și independent, la fel cum silueta unui copac și conturul frunzișului au existat independent și separat în desenul micului său coleg descris mai sus În același timp, este interesant că acest tip de expunere "dublă" a viitorului cinematograf nu le interferează deloc, ei le citesc ca într-un "proces deschis" în care conștiința adultă nu le mai percepe în dinamica formarea, ci în rezultatul static În ce măsură este exact cazul, în ce măsură o astfel de deschidere a contururilor nepotrivite nu interferează cu formarea unei singure impresii, putem fi convinși de un alt exemplu Acesta nu mai este un desen infantil, ci un

model într-un stadiu infantil în dezvoltarea artelor plastice Și pentru noi [este] interesant, deoarece discrepanța aici este între conturul obiectului și pata de culoare a culorii sale În fața noastră este un lubok El este din imaginile eroice ale poveștilor populare despre Yeruslap Lazarevich, duelurile lui Bova Regele cu teribilul Polkan etc , etc Ca și ei, această atela a fost realizată "în litografie Morozov" și "Permis de cenzura de la Moscova în " Semnătura dedesubt: "Ternicul glorios Viteazul Bogatyr Ivan Tsarevich, fiul țarului Vyslav Andronovici, călărește pe un lup cenușiu, poartă Pasărea de foc și pe Elena cea Frumoasă pe un cal cu coama de aur" Un cal și un lup sar printr-un dreptunghi de lubok Pe cal - Elena cea frumoasa Pe Volka - Ivan Tsarevich În mâinile unui Ivan Tsarevich cu mustață într-o cască romană cu pene se află o cușcă de canar artizanală frumos desenată În ea este o pasăre cu o coadă lungă - Pasărea de foc Elena cea Frumoasă în coroană regală, jachetă tunsă cu hermină, cu evantai în mână Lupul și calul cu călăreți sar din deal în deal peste râu, împărțind fundul lubokului în jumătate O barcă cu trei pasageri cu vela ridicată plutește de-a lungul râului (iaz?) Și departe pe mal - o cetate de piatră Lubok este în mare parte alb-negru Contur, cu umbrire condiționată neagră a părților în umbră ale Calului cu coamă aurie Pete de colorare plate (fără nuanțe) sunt aruncate în acest desen de contur Sunt doar douăzeci și trei dintre ei Și sunt cinci culori Galben, verzui-albastru, rosu caramiziu si doua culori violete: una cu predominanta liliac si cealalta visiniu Aceste pete au un contur independent, foarte generalizat, corespunzând doar foarte departe cu o linie foarte rafinată contururilor și detaliilor desenate ale obiectelor în sine Albastrul cerului nu se extinde în niciun caz la întregul fundal al cerului, căruia orizontul îi alocă cu amabilitate două treimi din partea superioară a imaginii În schimb, există o singură dungă albastră groasă de-a lungul marginii de sus a imaginii Restul este alb pur Se amintește involuntar de Hokusai și Hiroshige , care de asemenea, doar din marginea superioară a gravurilor, dau o dungă albastră îngroșată, în loc să coloreze cu albastru întreaga suprafață a cerului Dar acolo [acest lucru] se face în ordinea rafinamentului - ca și în ordinea observației reale (această bandă este una * temporar și umbra genelor, întunecând marginea superioară a peisajului atunci când privim peisajul real) și contând pe suficienta notă de albastru pentru a evoca ideea de cer în percepție Aici lucrurile sunt mai ușoare Este vorba despre colorare Iar fâșia cerului pictat se oprește timid la doi centimetri de marginea de sus a imaginii în vederi pentru a nu inunda cu albastru figurile săritoare proiectate pe fundalul cerului Trupa se oprește exact când ajunge la marginea superioară a coroanei Elenei cea Frumoasă și se rupe de ajutor, permițând penele coifului lui Ivan Tsarevich să nu se înece în albastrul ei Dacă așa este delicatețea petei albastre în raport cu personajele centrale, atunci cu personajele secundare, petele albastre sunt complet nerușinate O singură pată verzui-albastru (de aceeași culoare cu fâșia cerului) încadrează apele râului și cetatea de pe țărm, și barca, și pânza și figurile din barcă Distanța peisajului la dreapta și la stânga râului este la fel de galben-canar și, îmbrățișând dealurile cu fire de iarbă pe vârfuri în stânga și câmpiile în dreapta, culoarea [sa] galbenă captează în petele ei spina picioarele calului alb (nevopsit) în stânga, iar fața acestuia și lupul gri (liliac) în dreapta Pata galbenă a peisajului, stropind pe picioarele liliac ale Lupului, se amestecă în ceva roșu, iar marginea petei galbene, care a trecut accidental peste râul albastru, dă două lumini verzi neprevăzute

Asezarea altor pete este la fel de nerusinata Primele planuri ale peisajului sunt realizate cu o pată violet-cireș în dreapta și o pată violet-liliac în stânga În cravata de culoare a primei, copitele din față ale Calului se scufundă, în cravata celei de-a doua, copitele posterioare Pata violetă a armurii nu se potrivește nici cu conturul umerilor, nici cu modelul contururilor acestora Trei pete - cireș, liliac și roșu - se întind indiferent pe galben, iar sub liniile lor strălucitoare este aproape imposibil de văzut în detaliu și trasate rafinat pene și căști pseudo-clasice Pasărea de foc și cușca sunt acoperite cu o singură culoare galbenă Ham pentru cai - pentru alții, atingând [nările] și ochii larg deschiși Și numai pentru Lupul Gri s-a făcut o excepție: botul și cele două labe din față care galopează sunt ecou de o pată purpurie curbată cu silueta corespunzătoare Cu toate acestea, având exact același număr de discrepanțe cu el de-a lungul conturului ca [și] conturul general al copacului descris mai sus cu conturul frunzișului! Și totuși, uimitor! - acest set independent de douăzeci și trei de pete de culoare și o pereche de călăreți care galopează prin ele, care nu coincid nicăieri cu ele de-a lungul conturului, sunt percepute într-o unitate picturală remarcabilă Mai mult, în remarcabila claritate sporită a unui farmec deosebit, un farmec, explicat probabil prin faptul că tabloul, prin această metodă de poveste color-picturală, așa cum spune, atrage în sine activitatea noastră - reducerea noastră activă în unitate a ceea ce nu este atât voința artistului, cât mijloacele tehnice limitate sare independent, pătrunzând unele în altele Aproape ca o fonogramă, doar undeva cu un indiciu "programatic" care coincide cu materialul imaginii, dar altfel construind liber linia rulării acesteia, combinată cu rularea [linia] imaginii în rafinamentul contrapunctului sonor-vizual! Am vorbit mai sus despre claritatea crescândă a impactului și farmecul suplimentar Aici ne întâlnim cu același lucru despre care am scris în articolul "Montaj ", contrastând efectul dătător de viață al "devenirii de montaj" - realitatea imobilă a tragerii dintr-un punct* Sfârșitele artelor fac ecou începuturilor Dezintegrarea artelor în perioada triumfului pre-octombrie al imperialismului în Occident în decădere nu a putut decât să facă ecou începuturilor și fazelor inițiale Așa sunt infantilismul Dada [și] "scrierea automată" a exhibiționismului nevrotic ca bază "estetică" a suprarealismului * Din manuscris lipsește citatul din articolul "Montaj ", pe care autorul a ținut să-l citeze Aparent, au fost înțelese următoarele cuvinte: " În fața ochiului interior, în fața senzației autorului, plutește o anumită imagine, întruchipând emoțional tema pentru el Și se confruntă cu sarcina de a transforma această imagine în două sau trei imagini particulare care, în agregat și în comparație, ar evoca în conștiința și în sentimentele celui care percepe exact acea imagine generalizată inițială care plutea în fața autorului Instalarea ajută la rezolvarea acestei probleme Puterea montajului este că emoțiile și mintea privitorului sunt incluse în procesul creativ Privitorul este forțat să urmeze aceeași cale creativă pe care a parcurs-o autorul la crearea imaginii Privitorul nu vede doar elementele descrise ale operei, dar experimentează și procesul dinamic al apariției și formării imaginii în același mod în care autorul a experimentat-o Puterea acestei metode constă în faptul că privitorul este atras într-un astfel de act creativ în care individualitatea sa nu numai că nu este înrobită de individualitatea autorului, dar se dezvăluie până la urmă prin contopirea cu intenția autorului " Cultul ceramicii primitive, peruviane și al plasticelor negre ca rețetă și prototip pentru creațiile culturii "moderne"

burgheze! Bifurcația psihicului regresiv nu a putut decât să fie captivată în ordinea scindării și regresiei de ceea ce în primele faze ale formării conștiinței a trecut sub semnul progresiv ca dorință de unitate Dacă pentru băiat eșecul de a reduce silueta unui copac și conturul frunzișului a fost o stație de oprire în drumul spre realizarea unității unei reprezentări multi-calitative, atunci pentru cubiști - și vom vorbi despre ei acum - o astfel de scindare a fost o tendință psihologică de revenire - regresul la o etapă similară, ca unul dintre simptomele unei mișcări reacționale și regresive "înapoi" în general, în forme vizibile, imprimând în mod clar bifurcarea internă și dezintegrarea conștiinței unei persoane a erei imperialiste a societatii burgheze! Ceva apropiat de asta din fondul propriilor sale tendințe arhaice, cândva, la Primul Congres al Scriitorilor din întreaga Uniune, a spus Boris Pasternak Vorbea cu dragoste despre înclinaţia lui către Puşkin Despre dorința lui din ce în ce mai adâncă pentru creațiile secolului al XIX-lea La apropierea tangibilă de creatorii [lor] Despre cum sare din ce în ce mai adânc la izvoarele dătătoare de viață ale perioadei de glorie a literaturii de la începutul secolului al XIX-lea Și despre modul în care creatorii înșiși sar spre el din aceste adâncimi - Unde te duci? - întreabă-i ghişeul "Înapoi la începutul secolului tău Și tu? - Noi? Suntem înainte Trimiteți timpul dvs Redirecţiona În secolul al XX-lea Pasternak vorbea mai bine Mai persuasiv și mai frumos Îmi amintesc discursul său emoționat, în care el însuși i-a fost rușine de tendința sa arhaizantă alături de efortul progresiv al întregii poezii din vremea lui Pușkin atât de dragă lui Nu-mi mai amintesc exact cuvintele lui Pasternak Îmi amintesc doar imaginea de bază a cât de progresivă poate fi numărătoarea înainte de la Pușkin Și cum poate același Pușkin să fie regresiv când stă la linia de sosire pe calea galopului înapoi Atât de netăgăduit de regresiv este calea întregii comunități a artelor pre-cinematografice în stadiul dezintegrarii sale finale în stadiul imperialismului, premergând social victoria din octombrie, și artistic - epoca artei cinematografice, numai prin victoria socialismului după octombrie a primit formarea ei ca artă a modernității și punct de plecare pentru arta viitorului fără clase Suntem învățați că trebuie să studiem îndeaproape epoca imperialismului Într-adevăr, în această epocă se formau trăsăturile finale ale acelui prototip de societate socialistă, care era destinat să ia locul unuia dintre imperialisme, care ocupa o șaseme din lume La fel de atent, trebuie să privim trăsăturile proceselor din cultura acestei etape, o cultură în care mult sub semnul ofilării, sub aspect pervertit, a fost luat cu capul în jos - sub semn regresiv, din ceea ce este caracteristic a etapelor la începuturi începu Cu un semn opus, într-o întoarcere inversă, se pune pe picioare după propria tendință, după dinamica sa schimbătoare de statice - multe lucruri se întâlnesc și răsună cu primii pași ai unei noi ere a culturii Alta calitate Alt nivel Într-o spirală ascendentă, repetarea trăsăturilor ciclurilor etapelor preclase la stadiul ciclurilor care au distrus clasele [Etape], pentru a înlocui sloganul "Divide and Cuquer" care punea sloganul "Proletari din toate țările, uniți-vă!" iar în creativitate - [ ] cultura unei societăți a classismului anihilat care și-a pus probleme fără precedent Și așadar, după faza, aproape exclusiv hiperbolizată disproporționat, prima fază a creativității - "dezintegrarea" - care pune accent pe a doua - sintetizarea Imaginile unei epoci care tocmai s-a stins, aflată în întregime în stadiul unei faze preliminare de dezintegrare, sunt cu atât mai evidente pentru noi, care, prin cinema, deținem secretul fazei

a doua, care le este inaccesibil , unitate dinamică Aici, ca la microscop, într-o exagerare nefirească, exhaustivă, stă acea fază creatoare, care nu este decât un pas, o "acțiune preliminară" în procesul real de realizare și final al fazei creative finale Aceasta este trăsătura remarcabilă a cinematografiei, că numai ea este dată să reducă într-o unitate figurativă realistă ceea ce, scindat și neredus, leagă în imagini de dezintegrare, reflectând în mod legitim epoca dezintegrarii conștiinței etapei presocialiste a societăţii umane în stadiile imperialismului ca treaptă superioară a capitalismului Soarta operei lui Delaunay, ca "predecesor" al imaginii de montaj dinamic, nu este uluitoare și tragică [Delaunay a încercat să combine nu una, ci toate cele opt proiecții principale pe planul unei pânze, în care subiectul este dezvăluit cuprinzător din opt puncte de vedere principale Ca urmare, există fragmente, cipuri și fragmente pe pânză, ca epava unei nave care a încercat să fugă pe mal și să lovească recifele] Nu este această tendință a lui Delaunay preluată de ideea lui Benvenuto Cellini care a luat în considerare pictura [nu mai mult de una dintre cele opt proiecții în care sculptura ar trebui să fie la fel de perfectă, privită din opt puncte de vedere principale?] Nu este o provocare mândră în asta: să împlinești cu pictura cu ce se laudă sculptura? Și nu este Delaunay însuși zdrobit de îndrăznețul Icar, turtit la picioarele necesității de a renunța la rezultatul realist al îndrăznei sale? Viziunea în mai multe puncte, de jur împrejur, este înăbușită de cadrul pe patru laturi a unei pânze limitate Și numai odată cu apariția cinematografiei în mâinile artistului este dată posibilitatea unei secvențe de imagini, simultaneitatea unei acoperiri cuprinzătoare a fenomenului Dincolo de respingerea realității imaginii Dincolo de separarea nereunificată Nu este nevoie să sacrifici realismul în numele incluziunii și al percepției în mai multe puncte [În rândul cubiștilor, " forma este obsesiv defalcată în elementele sale constitutive, la fel ca în cazul puntilistilor, culoarea este descompusă în pigmenți individuali Aceeași absurditate, aceeași predominanță a analizei asupra sintezei " Și " în locul echilibrului plastic și sintezei așteptate în cuvinte, există o nouă diferențiere a lumii, un nou divizionism " *] Dar [ ] acum suntem încă la stadiul de claritate a lubok-ului cu sfera sa disjunsă a sistemului de pete de culoare și sfera stilului pictural În stadiul de acuitate dinamică a acestor sfere, care sunt împrăștiate și se străduiesc să se umple reciproc Și în stadiul în care cubistul, în căutarea clarității și dinamismului primar, nu putea trece, nu putea să nu se cufunde în stadiul acelei bifurcări a conturului și a petei de culoare, care este atât de asemănătoare cu stadiul dualității percepţia primară instabilă care nu a convergit încă în unitate Despre rolul sintetic al cinematografiei și la această rubrică vom spune mai jos Deocamdată, să ne uităm la mostre Grafica lui Yu Annenkov este aproape un văr al lubok-ului demontat mai sus O putem degusta din ilustrațiile [ale sale] pentru The Twelve ale lui Blok, dintr-un album cu portretele sale sau dintr-o serie de ilustrații pentru Extra muros de Cheronnet, despre suburbiile Parisului * Ya Tugndhold, Peisajul în pictura franceză - revista Apollo, , nr , p Să luăm exemple de aici Pentru că unul lângă altul, între coperțile unui album, aceeași tendință este vizibilă atât în manipularea obiectelor, cât și în manipularea mijloacelor de desenare a obiectelor în sine Aici avem o litografia a unui conac fragil undeva în Neuilly Casa este ca o casă În cele trei ferestre tradiționale de pe fațada etajului superior Cu o intrare în centrul primei și două ferestre pe laterale Și cu trei ferestre de mansardă în

părțile înclinate abrupte ale acoperișului Casa este ca o casă Desenat cu o linie precisă, grafică exhaustivă, a unui stilou puternic șlefuit Dar aici este partea dreaptă a casei în figura înoată cu un dreptunghi negru cu un creion moale și îndrăzneț Privim dreptunghiul și îl vedem nu doar ca pe o pată, ci ca interiorul casei, împreună cu doamna care brodează sub lampă - ca și cum s-ar muta din conturul grafic al fațadei și, așa cum ar fi au fost, subliniind natura sa diferită de apartenență comună la locuință o altă prezentare a tehnicii grafice Un tip de "creion" de contur moale și o "umplere" solidă a suprafeței cu hașurare moale cu un creion îndrăzneț Restul - exteriorul casei - este, parcă, desenat cu o lovitură ascuțită, nervoasă a stiloului Avem dreptate să citim aceste mijloace diferite de exprimare ca contur și culoare Mai mult, o bucată din interior se comportă prin grila liniară a fațadei exact în același mod ca petele de culoare în raport cu contururile figurilor de pe imprimeul nostru popular Puțin din! În colțul din stânga litografiei este un domn cu barbă albă, mustață albă și pălărie melon neagră Spre deosebire de casa, aceasta este atinsa si de umbrirea cu un creion indraznet, pe care il citim aici colorat Și "colorarea" figurii se comportă exact în același mod ca piesa de mai sus a interiorului complet umbrit: și se "rupe" din conturul cu care nu coincide Și, răsfoind poză după imagine a albumului, obținem exemple din ce în ce mai ilustrative, în care în sistemul de inscripție propriu-zis "interiorul" - o pată întunecată acoperită de contur - se comportă exact în același mod ca și în complot este, de asemenea, "intern" - un interior cu o comodă, o lampă și o doamnă pentru acul - a izbucnit prin fațadă Iată o casă a cărei vopsea neagră solidă a făcut un pas înapoi față de propria sa contur, care pare a fi slăbănog un schelet, prin ale cărui părți libere, necoincidend cu o pată dreptunghiulară de culoare, cerul nopții se joacă în depărtare, întins în mișcări orizontale în spatele Turnului Eiffel, ardând cu becuri electrice publicitare Citroen Dar în colțul din stânga litografiei dedicate lui Bobigny , o pată neagră verticală de colorare complet nebunește de solidă este complet înclinată să iasă din cătușele conturului îndoit al coșului de fabrică care îl îmbrățișează, ca dintr-o încurcătură Următorul pas ar fi continuarea tendinței de dezintegrare în diferența de materiale Pur și simplu transformați "lovitura dramatică" într-un fir și montați-l cu bucăți de "pete" înregistrate într-o singură culoare din diferite materiale Putem găsi exemple în acest sens în familia cubiștilor și aproape cubiști cu multe voci și de neînțeles Acestea sunt mai întâi basoreliefurile antice, iar apoi sculptura tridimensională tridimensională a unui număr de "opere" de Jean Cocteau (eșantionul din [ ] este reprodus de Mogoli-Naga -"Von Material zu Arch) 'itektur", Bauhaus-Bûcher", nr ,) Cu toate acestea, în limitele unei pânze plate, apogeul tendinței ajunge, fără îndoială, la Kandinsky Aici conturul și culoarea sunt deja complet separate Culoarea sa estompat într-un joc reciproc de pete multicolore nedefinite Ele sunt străbătute de un joc reciproc de linii drepte care se intersectează și se intersectează - ca și cum ar fi o reminiscență a principiilor odată existente ale conturării petelor - sau suprafețe conturate care odată înghesuiau insule de culoare în contururile lor Obiectul a dispărut complet Dar nu ca la Malevici - în golul absolut al unui dreptunghi alb, ecou acelui gol alb în pictură pe care pictorilor chinezi din secolele XII-XIII le place să îl pună pe cărările înțeleptului chinez îndreptat spre interior, contemplând marele Nimic care dă naștere la Totul Sistemul de pete al lui Kandinsky reflectă o anumită cadență emoțională de culoare La fel ca un sistem de

construcții geometrice - propriul său Din concretețea picturală a conturului (formei) și a colorării (culoarei) obiectului, nu rămâne aici decât o aparență de aromă a unei amintiri și, cu prețul dezintrupării lor, ambele elemente se contopesc aici într-un vag emoționant emoțional unitate sintetică! Doamne ferește-ne, realiștilor, de un asemenea ideal de sinteză și unitate fără obiect și dematerializat! Excesele considerate ale lui Kandinsky, Cocteau sau Annenkov au fost ceva ce au căzut din cer pe pânzele îndelung suferinde ale începutului de secol nostru? Sau aceste tendințe erau deja conturate de predecesorii lor mai puțin violenți? Măcar reduceți dovezile aici! Ele pot fi precedate de o pagină din "Impresionismul" al lui Camille Mauclair despre relația involuntară de status quo "naturală" dintre formă și culoare[ ]: [" În percepția noastră asupra impresiilor vizuale ale naturii, distingem două concepte - formă și culori, iar aceste concepte sunt inseparabile Numai în mod artificial distingem desenul de colorat; în natură, ele sunt inseparabile Lumina rupe formele și, pătrunzând în pâlcurile de frunziș de copac, jucându-se pe suprafața pietrelor, pătrunzând în adâncurile straturilor de aer, le conferă o culoare diferită Lumina dispare, forma și culorile dispar împreună Vedem doar culori, totul are culoare și doar datorită colorării inegale a diferitelor suprafețe distingem forma obiectelor, adică limitele acestor suprafețe colorate diferit Ne obținem ideea de distanță, perspectivă și volum prin culori mai închise sau mai deschise - ceea ce se numește în pictură puterea relațiilor Raportul este gradul de intensitate al luminii și al umbrei care permite ochilor noștri să distingă distanțele Nu există formă fără culori, nu există culori fără formă Culoarea în sine ar fi redusă la un simplu spectru solar, o formă fără culori ar fi redusă la o geometrie abstractă " *] [Iată o serie de mărturii pentru magnifica triadă a lui Manet - Degas - Seurat] Să citim cu atenție ce notează Waldemar Georges despre acești predecesori ai dezintegrarii finale a artelor Despre Manet: " Picturile sale, petele tonale păstrează o largă independență (autonomie) în raport cu motivele în sine" ** Despre Degas: " merge mai departe decât Manet și Monet în sensul său de relativitate Neagă relaţiile convenţionale (l'équilibre convenu) " *** "Depășirea lui a verosimilității optice (de la vérité optique) este un simptom al noului " **** "Culoarea lui [este strict adaptată la] (s'adapte étroitement) * Camille Mocler, Impresionismul, istoria sa, estetica sa, maestrii sai, M , , pp - ** "Le dessin français de David à Cézanne" de Waldemar George Paris, , p LXVIII *** Ibid **** Ibid mișcarea formei și se revarsă dincolo de domeniul liniar (déborde les limites linéaires) " ♦ O Seurat: " nu se mulțumește să disocieze (disociere) jocul luminii de sculptarea formei Nici contururile, nici închiderea organică a volumelor Dominantele cromatice ale lui Seurat nu coincid niciodată cu temele sale " ** Iar ultimul acord ar putea fi cuvintele folosite de Van Gogh: "Je me suis foutu de la vérité!" *** Aici nu există încă frenezia lui Kandinsky și Picasso Aici, cu toate acestea, se păstrează integritatea realistă a celui înfățișat Abia aici se naște focul care, cu o flacără furioasă în generația următoare, va arunca în aer aspectul real și realist al imaginii Aici, "dublul" nu s-a înrădăcinat încă în măduva oaselor chiar principiilor culorii și formei Dar aici, fără sunet, fără vreun trosnet special de fanfară, s-a făcut o altă despărțire - una capitală și primară, după care, într-un val liber, toate pozele ulterioare, mușcând din ce în ce mai adânc în trup, s-au putut revărsa și alte "distrageri" incontrolabil Și dacă acolo, în stadiul exceselor, se realizează o scindare între obiect și apariția lui, atunci aici, cu mult înaintea

acestei etape, o altă scindare nu este mai puțin semnificativă și plină de consecințe: o scindare între conținutul evenimentul și reprezentarea lui vizuală Această bifurcare nu are loc într-o luptă furtunoasă pe pânza în sine Nu în contradicțiile chinuitoare ale patrulaterului cadrului, ci în "izolarea" zgomotoasă și liniștită - prin intermediul aparițiilor de obiecte prezentate pictural - a acelei drame intriga care cerșește pânza Deci pe o aripă Și exact la fel - pe de altă parte Aici, anecdota tematică care a revenit îndepărtează treptat sarcina coloristică din pânzele supuse acesteia, care, scăpând, își găsește refugiu pe pânzele celeilalte aripi Nu cunoșteam această contradicție înainte Și este doar curios de observat că, în același timp, apariția acestei contradicții ireductibile a secolului al XIX-lea chiar în zorii ei a fost prevăzută și prevăzută de Schiller ♦Ibid , p LXVII ** Ibid , p LXXV ** - "Dă-mi credibilitate!" (Limba franceza) Într-o scrisoare către Goethe din septembrie , el scrie * Ce s-a întâmplat? Și de ce, în cursul secolului al XIX-lea, a avut loc această bifurcare niciodată imaginabilă anterior într-un asemenea volum? În ceea ce privește povestea, iată de ce La începutul secolului al XIX-lea, tema unui complot cunoscut anterior se stinge treptat Conținutul anecdotic al scenelor înfățișate pitoresc este în majoritatea cazurilor a priori - "în spatele ecranului" - cunoscut privitorului Sau larg - în tema principală a picturii pe subiecte din Sfintele Scripturi Buna Vestire Ascensiune Poziția în sicriu Calvar [Sau] pentru elită - tot din gama de subiecte ale poveștilor mitologice nu din Sfânta Scriptură Leda și lebăda Răpirea Europei Ganimede Vulcan Forge Pentru aceia și alții - bătălii și date memorabile ale evenimentelor istorice și naționale În toate aceste cicluri, artistul a fost eliberat de sarcina informației Din mesaj Din prezentarea faptelor, trăsăturile lor intriga nu sunt cunoscute privitorului Fecioara Maria, un înger, scena Bunei Vestiri este cunoscută privitorului Și nici artistul, nici pânza finită nu ar fi trebuit să ofere date în afara emoționale, în afara picturii despre ei S-ar putea ocupa de problema celei mai colorate împletiri a Ledei cu Lebăda, ar putea să se ocupe de problemele transferului penajului de lebădă în combinație cu formele moi ale corpului feminin delicat Dar era liber să explice cum ar fi putut avea loc o astfel de întâlnire Care, în esență, se ascunde sub carapacea acestei Lebede Care sunt datele personale despre Leda însăși etc , etc Nu avea nevoie să explice cine era acest elegant ♦ Nu este citat în original Aparent, autorul a avut în vedere următoarele cuvinte ale lui Schiller: "Artistul modern, înzestrat cu imaginație și suflet vie, fiind incapabil să reducă natura empirică care îl înconjoară la o normă estetică, preferă să părăsească complet pământul, iar în lume de imaginație el caută salvarea de empirismul lumii, de realitate El comunică operei sale un conținut poetic, care altfel ar fi gol și plat, pentru că nu conține acel conținut care ar trebui extras din profunzimea subiectului "(citat din ediția: Johann Christoph Friedrich Schiller, Collected Works in eight) volume, vol M - L , "Academia" - Goslitizdat, , p) un tip abia atingând podeaua, cu o creangă în mâini, intrând în fecioara Niciunul dintre spectatori nu a fost surprins de aripile din spatele lui, iar elocvența picturală a artistului nu a mers la justificarea sau interpretarea tehnică a acestor dispozitive zburătoare, ci la acea cotă de atenție picturală pe care artistul a avut plăcerea să o reverse asupra acestui penaj, sau detaliu al dulapului servitoarei, sau perdele, sau ghiveci de flori în colț Dar aici, pe furiș, treptat, sub masca unui personaj biblic sau mitologic, un contemporan își face drum la suprafața pânzei Și pentru o perioadă foarte lungă de timp, Madona

lui Durer este similară cu Gretchen germană, iar Madonele italiene sunt eliminate de la doamnele renascentiste din înalta societate din Italia Pe umerii acestor purtători, zdrențele mitului se descompun treptat; transportatorii se plictisesc de situatiile altora Povestea altcuiva este îmbrăcată în aspectul mediului de zi cu zi al purtătorului Dar transportatorul și acest lucru nu este suficient Ar fi bine ca genul, în care, zburând, complotul divin să nu mai lase în urmă o masă la Emaus , ci doar o masă pusă, din Cana Galileii - numai vase și vase cu vin, iar din sărbătoarea lui Belşaţar - o grămadă de peşte, condiţiile pieţei încă tremurătoare sau carcase de carne smulse de sub mâinile unui măcelar vecin Acest lucru nu este suficient pentru transportator Vrea să-și vadă propriile intrigi, drame, epopee, romane, aproape de el El face invers - se forțează să fie portretizat în epoca marchizilor, mușchetarilor, hughenoților Primii creștini greci Cavalerii Evului Mediu Nu pentru imaginile sacramentale din trecut el acționează ca purtător al ideilor lor și întruchipare a temelor lor Dar el ia cu el pe pânză "temele" care îl interesează și le îmbracă cu recuzită și recuzită a detaliilor înscrise neglijent ale personalului din trecut Dar anecdotele și Temko devin cu adevărat teme Și idei Iar suprafața pânzei este o oglindă a sufletului uman în vicisitudinile existenței sale istorice și moderne Astfel de intrigi nu mai sunt un "gen" inofensiv, grupat în mod egal pe baza reprezentării și a pitorescului Un astfel de complot împarte deja îndeaproape spațiul de locuit cu alte probleme Unde te poți delecta cu textura unei jachete sau culoarea unui Katz- trezi, când pe pânză este necesar să se documenteze chiar sosirea în viață a unui sacou, a unei pălării melon, a galoșelor, a pince-nez, a unei căi ferate, a unei administrații zemstvo, a procesiunii religioase, a șapcii, a înmormântării țărănești Sunetul ideologic și dramatic este inseparabil de această temă, care a înlocuit nesfârșitele dansuri rotunde ale nimfelor și grațiilor de pe pânzele picturii pre-burgheze și, în special, pre-raznochinnoy Materialul tematic-narativ, documentar-informațional plasează pânza în același Plyushkin cu moderație în timp ce ei notează, fără a lăsa margini și goluri albe pe paginile scrisorilor lor, vechii tezauri Nu există unde să prindă culoarea Valieri pitorești aleargă din tancul eliberat informațional, sutane, uniforme și armyaks Iar cerințele compoziției picturale se încadrează cu umilință sub picioarele nevoii de a aduce spectatorului expunerea necesară de pantofi de bast, cizme unse, birouri, haine de prizonier, cătușe și sabii goale de escortă Care este limita încărcăturii intrării unei pânze strălucitoare coloristic? Minim O stare de spirit surprinsă O privire interceptată în neuitatul "Au Père Latuy-la" al lui Manet O ruptură caracteristică în figură lângă două fete și un ogar în Monsieur Lepic de Degas O serie de sarcasm, ca în "Femeile în băi" Sau o muncă grea de desfigurare fizică, apărând prin valurile de mănunchiuri de muselină , sclipind ca o ceață misterioasă în lumina nefirească a luminii Aluzie Sugestia este bogată Deplin Ascunzând în sine ghirlande de imagini, șuvoiuri de gânduri, asocieri, empatie a destinelor, ca ecourile lungi care rămân în sufletul privitorului, ca un ecou răsunător, ca o simfonie care se desfășoară în sentimente și memorie Doar daca Nu un ansamblu Nici un capitol din roman Fără paragrafe din teză Nu există date din document Căci nu este loc pe pânză pentru doi maeștri Și din momentul în care strălucirea în flăcări a roșeanței lor se desparte de ocazia pantalonilor Zuava sau albastrul uniformei crește spre cer, iar aureola părului creț se aprinde cu un disc solar, elementul lor de culoare nu a înghițit deja doar câmpul pânzei, dar și câmpul de atenție al privitorului, iar

cusătura a dispărut deja și un petic din uniformă, imaginea soldaților bretele cu flori înfloritoare aprinse cu un bujor stacojiu, sau bucle blonde lipite între ele de la burghiu militar pe o frunte transpirată! Înaintea imaginii, supracoaptă din punct de vedere tematic și coloristic, stă spectrul bifurcării și dezintegrarii, făcând ecou fazei inițiale [când] elementele diferitelor sfere de idei nu erau încă la timp să se îmbine Cererea de culoare și temă a secolului al XIX-lea este atât de mare încât nu este suficient ca pânza distribuită de încărcătură să fie " și " Toată lumea cere cu lăcomie întregul: nu cincizeci! O suta! O pânză întreagă sub o inversare fără compromisuri a integrității tendinței sale Și cu o bubuitură, dublul este rulat sub formă de dublu pe două pânze Tematică pânză Cu maxim intriga, anecdota, drama Și o pânză coloristică Cu o culoare rampantă, ritmul culorilor, muzica valerilor Cu o temă minimă, așa cum există cu un minim de până la de picturi de culoare Pegasus pitoresc în poziția calului nostru Vyatka Poetica intrigii și povestea în maroniul aspru al colorației cotidiene și contururile ascuțite ale întorsăturilor intrării sunt abandonate de un dans rotund în depărtarea jocului spectrului de culori care s-a repezit în depărtare La sfârșitul multi-fanteziei noastre, cănile colorate s-au rostogolit înapoi, s-au întors în pântecele abandonat Adevărat, calul original s-a dovedit a fi tăiat cu dungi albastre și galbene Și petele s-au așezat pe noua suprafață a rochiei de soare Iar sfârșitul aleatoriu al alegoriei noastre de desene animate nu este atât de întâmplător - ci mai degrabă profetic Căci cearta, dezbinarea, bifurcația culorii și dramatismul, care s-au împrăștiat atât de inconsecvent de pe suprafața unei singure pânze în secolul al XIX-lea, sunt menite să converge din nou într-o succesiune de pânze schimbătoare - cadre ale unui ecran color Cadrul este un acord Sună unitate complexă Și ca element de culoare Dar și ca purtător de încărcătură dramatică Și aici nu există mai mult o privire, un cuvânt, o frază în complot, decât nu există mai mult de o singură imagine color pe cadru, [pe] o piesă de montaj Iar de nerezolvat anterior devine posibil Inaccesibil la pânză - depășit cu ușurință prin schimbarea cadrelor de pe ecran Unde este acel titan care ar putea face față orchestrației coloristice din The Collapse of the Bank , încântător din punct de vedere al dramei de zi cu zi și fără speranță în culoare? Și unde este acel cretin care, având aceeași imagine ca o schimbare a părților sale componente crescând emoțional în cursul general, nu o va putea reduce într-o simfonie de culoare mobilă? Iată o văduvă frenetică într-o confruntare cu un general îndemn Încadrat de un cadru decupat - va deveni jocul lor reciproc o disonanță conștientă dizarmonică - π nu poate fi rezolvată prin contrast-culoare, deoarece armonia rezolvă îmbinarea ochilor iubitor din Père Lathuille de Manet? Și este posibil ca valul în creștere al furiei, rezolvat prin jocul psihologic cotidian, să nu poată extinde din cadru în cadru acel aspect al spectrului pe care pictorul va dori să-l atașeze expresiei cromatice a temei furiei? Lasă linia ascendentă a furiei să treacă prin tonalitatea roșului, iar tema disperării - prin albastrul descendent Și să nu se împletească amândoi în mișcarea lor progresivă comună la punctele lor finale: o bătrână care se aruncă într-un albastru gri, pierzându-și cunoștința, la stânga lângă fereastră și o explozie a unei haine cenușii de uniformă care a explodat cu o întoarcere de reverele generalului stacojiu? În plus, nu în ordinea unei date statice, ci cu o adevărată deschidere în flăcări a unui pardesiu pe căptușeală roșie?! Și nu pot curge prin această furtună de indignare majoră, accentuată de disperarea micilor titulari în minor, de asemenea o linie albastru-

verde de redingote cu bronz roșu de diferite nuanțe de peruci, o șopârlă, linie alunecătoare a participanților la atrocitate - angajați vicleni de bancă?! Deja din aceste două sau trei schițe superficiale se vede abisul posibilităților și principala posibilitate pe care o aduce cinematograful color Aceasta este o reuniune într-o nouă sinteză a unei drame cu drepturi depline cu un sunet cu drepturi depline dintr-un spectru coloristic semnificativ O dramă color cu drepturi depline - fără reduceri pentru sărăcie fie față de culoare, fie către dramă - este posibilă doar în formele și mijloacele cinematografului color Puțin din! În afara conceptului de dramă, nu poate exista deloc o producție rezonabilă de culoare Iar motivul acelor catastrofe colorate la care asistăm până astăzi în fața ecranului color constă tocmai în această neconștientizare a elementului culoare ca element al dramei, drama muzicală mai presus de toate Muzical nu numai în sensul celei mai intime conexiuni între elementul de culoare și elementul de muzică, ci profund personal S M Eisenstein, v noe cu principiile dramei muzicale ca varietate structurală a unei opere dramatice Este legat de drama muzicală prin faptul că aici fluxul activ de imagini color ar trebui să se repezi prin sistem și vicisitudinile mersului dramatic al situațiilor la fel de deplin sonor și deplin, precum fluxurile de sunete orchestrale fac acolo, pătrunzând și construind cursul și mișcarea emoțională a intrigilor! Nu un "ori-sau" unilateral Sau culoare, sau complot Dar triumfător victorios - "si si" Și trasează culoarea π Și fiecare în combinație cu celălalt, în același timp și cu o singură putere, fără a se prejudicia unul altuia - - suta la suta La sută la sută din puterea de impact DEZVOLTAREA SCENEI DE CULOARE "Sărbătoare LA ALEXANDROVA SLOBODA" DIN FILMUL "IVAN THE TERRIBLE" (LUCRARE POSTANALITICĂ) Procesul este acesta Un roi de intrigă și prevederi tematice Un roi de senzații vagi asemănătoare culorilor Un roi de detalii de culoare specifice, asociate zilnic cu o anumită scenă Procesul merge de la toate capetele simultan Probabil, alegerea lumânărilor este dictată de o premoniție a unei teme roșii de rău augur Caftane aurii - ca scuză pentru a fi înghițiți de sutane negre etc Cu toate acestea, îl puteți sistematiza astfel: sortați întregul set de obiecte, care este adăugat la schema de culori (Pentru a renunța la colorat fără milă, ceea ce depășește trei sau patru culori Deoarece, în esență, colectați singuri obiectele, acestea au deja Vorgefühl * din gama figurativă) Mai precis: se va naște un fel de consonanță de culoare Este, de asemenea, n subiect π, este și culoare π Lumanare, tel, blana: rosu - auriu - negru II altul - o frescă, aureola, o haină de blană: albastru - auriu - negru - presimțire (germană) Restul "trag" spre ei Sau din haos sunt blocați Într-un fel sau altul, există o gama Interpretarea tematic figurativă se grăbește în gamă: temele sunt localizate într-un sistem asemănător culorilor Prima etapă Pe fata:) Un set de sarcini grafice tematic) Un set de articole, costume, mobilier Etapa a doua) Se construiește un lanț de mișcare a temei prin secțiuni de parcelă (vezi: I, II, III, IV, V, VI, VII)) Se face un inventar de culoare al mediului Cămașa regelui este roșie Caftane pentru gardieni - negre - " - - auriu Covor - roșu Veșminte monahale - coronite negre ale sfinților (frescuri) - aur etc ROȘU AUR NEGRU Etapa a treia) Se afișează schema de culori: deocamdată - roșu, negru, auriu) Sarcinile tematice sunt localizate prin culoare într-un sistem și un sistem de imagini color Roșu este tema conspirației și a răzbunării Negrul este tema morții lui Vladimir] Andreevici Aurul este tema petrecută Etapa a treia* Rafinarea schemei de culori, bazată pe ambele coloane de cerințe: tematic figurativ și cotidian încă nepictat În

acest caz, nerezolvat:) Un început de reconciliere în tema "Firmamentul" "A alergat" peste "dracul" realizării sale Colorarea frescei principale de pe boltă Tema împinge pe albastru Albastrul pentru pictarea bolții - fundalul fețelor aurii - este destul de potrivit Materialul arheologic] cunoaște astfel de fresce de pe bolțile Bisericii lui Teodor Stratilates (lucrare a lui Teofan Grecul) din Novgorod * Deci în manuscris Gamma este completată de albastru Gama finală: roșu - negru - auriu - albastru Etapa a patra Sunt specificate laitmotive de culoare: mișcări semantice deja asemănătoare culorii care se deplasează prin anumite obiecte, detalii și elemente de culoare Sunt specificate majore și minore de culoare Aur plictisitor - în jante ("minore") Aur strălucitor - caftane din brocart ("major") Negrul este pânza caftanelor Negru - paltoane și pelerine de catifea Satinul negru este o cămașă de asasin Mai ales albastru Albastrul de pe frescă este major regal Albastru - zori cu zăpadă în curte - minor cu verdeață Acordurile de culoare sunt rafinate Albastru cu auriu Negru cu roșu Aurul negru absorbant În sunetul lor plastic și tematic Regalitate militantă - negru și roșu Regalitate triumfătoare - albastru cu aur "Stânca" care se apropie de Vladimir este neagră, înghițind aur etc Etapa cinci Se trasează o linie a unui curs comun de culoare și un sistem de contrapunct de culoare, localizate prin anumite etape de acțiune și "materializate" prin setul și culoarea detaliilor și iluminarea culorii Expunere de culori la dansul introductiv "Focuri de artificii" de culori, abstractizate prin montaj scurtat Creșterea temei roșii (suspiciune de conspirație) (Despre dialogurile nr și nr) Izolarea de dans este o abundență de cămăși roșii Înroșirea fundalului Apariția temei negre Într-o cămașă neagră Volynets Continuarea temei roșii (verificarea suspiciunii) ("Aici spun eu " etc) Explozia temei roșii (test; roșu - ca un test "foc") ("Aduceți articole pentru cap ") Ridicarea cămășii roșii regale Ridică o cascadă de cămăși roșii Nunta ironica Repetarea culorii "foc de artificii" - "oprit" - persistent - nu este montaj, ci elemente ale mediului obiectiv "Lungime" plastică în tonul lungimii spectacolului de muzică de dans Efect ironic de aici Roșu și auriu cu fundal albastru (Aurul aici este ironic) Ascensiunea temei negre Regele lovește cu o haină de blană neagră Negru pe albastru cu auriu (frescă și jante) Negru pe roșu cu auriu (covor și caftane) Absorbția aurului de către negru (hainele monahale absorb aurul caftanelor) Gamma rămâne neagră și roșie (călugării negri, regele pe fundalul părții roșii a frescei: auriu cu roșu bronz) Figura aurie a lui Vladimir trece prin gama negru-roșu-albastru (Acolo: roșu - aur - albastru și negru rege Aici: roșu - negru - albastru și auriu Vladimir] Andreevici]) Tema roșie a ieșit Rămășițe albastru - auriu - negru ("Regele trebuie să meargă întotdeauna înainte") (O ușoară reflexie de roșu într-o cămașă sub o haină de blană) Se mută în negru - auriu - albastru (Vladimir și gardieni) (Ușoară reflexie de roșu în lumina lumânării din mâinile lui Vladimir) Apoi negru și albastru (la ușă, lângă ea) Negru - albastru (foarte îmbinat) Negru (nu piese colorate) Sunt instalate bucăți de culoare "glissando" - adică cazuri în care o schimbare (alunecare) a gamei de culori are loc într-un cadru (în orice grad de vizibilitate) Acestea sunt:) prim-planuri ale lui Ivan cel Groaznic și tatăl Basmanov, "umplute" cu roșu;) "albăstruindu-se" Vladimir înainte de a părăsi trapeza Ambele cazuri "ating" introducerea unei noi teme de culoare Etapa a șasea Detalierea finală a orchestrației culorilor și ajustarea mișcărilor contrapunctice ale laitmotivelor de culoare Sunt bifate linii separate de mișcări ale fiecărui laitmotiv Cum se mișcă negrul? Prin ce "instrumente" se mișcă

tema neagră? În expunere generală * - cizme negre unse ale paznicilor, caftane de pânză neagră Ca temă independentă: satinul negru al cămășii lui Volynets, pânza neagră a caftanului lui Malyuta, lebede negre pe vase, catifea neagră a hainei de blană a regelui, catifea neagră a masei negre de veșminte a gardienilor, un negru (nu color) fotografie Roșu: în expunere, cămășile roșii ale dansatorilor Prima creștere a roșii este încă, parcă, fără rost și nesăbuită Tema de rău augur intră prin "glissando roșu" prin lumina de fundal Tavanul cu frescă devine roșu (iluminarea roșie a tavanului, subliniată de reflexia roșiatică-aurie a jantelor iluminate) Regele sare într-o cămașă roșie Cămașa roșie a cămășii țarului a fost ridicată de un grup de cămăși roșii ale gardienilor repezi Covorul roșu se întinde Roșul este intensificat de aur: nu mai este aurul plictisitor al tavanului, ci otrăvitor - brocart: regele roșu și Fedorul auriu; pe un fundal roșu au așezat capacul de aur al lui Monomakh Roșu-auriu (aur, ca grad de roșu! - "soare roșu", în esență - aur) covor, rânduri de gardieni, fundal și barmă pe Vladimir Roșu-negru Negru ca o pată în roșu și auriu (regele de pe covor în fața lui Vladimir] Andreevici]) Roșu-negru (aurul a dispărut): haina de blană neagră a regelui și fața roșie de la iluminarea unei lumânări (o repetare într-un nou aspect al "glissando-ului") primar Ultima "atingere" de roșu: "dunga" covorului roșu în fața masei negre Ultimul "punct" de roșu: lumina unei lumânări în mâinile lui Vladimir] Andreevici] etc * * * Acum, pentru o clipă, trebuie să te întorci Până la prima fază a întregului proces La faza de selectare a detaliilor inițiale ale subiectului (aceleași detalii, pe baza cărora am trecut la generalizări de culoare și * - expunere, introducere (franceză) "interpretări" emoțional-dramatice ale acestora în raport cu o scenă dată) Este alegerea lor absolut liberă? Și dramaturgia cromatică generalizată este într-adevăr determinată în întregime de faptul că lumânările se dovedesc a arde cu o flacără roșie, că aureolele sfinților sunt galben-aurii și că țarul Ivan i-a îmbrăcat pe gardieni în caftane negre? Într-adevăr, cu același succes s-ar putea proceda de la culoarea cămășilor dansatorilor, care "au devenit" roșii deja ca derivat al culorii roșii a lumânărilor La urma urmei, acestea - cămăși multicolore și diverse din tonuri - puteau fi considerate "inițiale", iar alte combinații de culori, nu mai puțin obișnuite pentru acea vreme, ar putea servi ca un factor determinant de zi cu zi pentru selecția lor de culori Adevărat, Grabar scrie despre rolul semnificativ al culorii roșii (stacojii) și al aurului pentru pictura epocii Grozny ("Istoria artei ruse", Volumul VI, "Pictură", p) Descriind trăsăturile icoanei Sf Treimea "cu ființă" datând din această perioadă este " o compoziție dărâmată, o grămadă de de forme semi-ruse în arhitectură și reducerea unui peisaj montan la nivelul unui model simplu " - Grabar scrie: " Toate acestea sunt trăsăturile Moscovei, dar o trăsătură care a fost în principal caracteristică timpului lui Ivan cel Groaznic este o culoare stacojie strălucitoare, care "sare" din tonalitatea generală scăzută a ocru-maronii și a locurilor umbrite care încep să apară înnegri Întâlnim această culoare stacojie, de exemplu, pe ușile regale din culoarul superior al Bisericii Adormirii Vechilor Credincioși din Moscova, unde trebuie remarcat faptul că complexitatea, chiar și, parcă, anxietatea liniilor din draperii este mai semnificativ, în comparație cu icoanele din Novgorod În locul luminii de odinioară au apărut culori deschise, nuanțe dense și pământești Icoanele au încetat să mai strălucească și să strălucească Decorul lor, mai binevoitor decât era în pictura icoanelor din Novgorod, a început acum să aibă încredere în aur După cum puteți vedea, gama noastră de

elemente roșu-aurie care "încep să devină negre" la momentele potrivite urmează intuitiv chiar și gama de culori dominantă care s-a format istoric în timpul lui Grozny Și, în același timp, toate acestea, însă, nu exclud în niciun caz folosirea frecventă a verdelui măsliniu și a albastrului, pe care le găsim atât de des pe icoane lângă violet și portocaliu Acest lucru duce la concluzia că dacă nu am pleca din lista de "determinanți" casnici pe care am enumerat-o (lumânări, teluri, caftane), dar am lua ca inițială o altă serie de trăsături de culoare caracteristice gospodărești ale epocii, atunci generalizările de culoare iar interpretările lor figurativ-dramatice s-ar dovedi și ele diferite? Iar scena ar avea o combinație de culori verde-albastru ca gamă principală, iar rolul modest al "urmelor de ars" contrastante - reflexii de culoare în spiritul lui Delacroix - ar cădea mult în roșu și portocaliu? Desigur ca da Dar care ar trebui să fie concluzia din asta? Ar trebui să presupunem că totul aici este o chestiune de întâmplare? Că ideea este că ochii autorului i-au atras atenția anterior și au reușit să-l impresioneze și să-l captiveze în consecință - lumânări, teluri și caftane, și nu tonuri de verde măsliniu, albastru deschis sau violet intens, să zicem, ale grupurilor angelice sau sfinte pe icoane ? O astfel de concluzie ar fi eronată Deci care e treaba? Dar adevărul este că însuși procesul de selecție primară nu este întâmplător Se află deja sub semnul unei presimțiri vagi a acelor "concluzii" viitoare de culoare pe care le oferă o citire generalizată a caracteristicilor de culoare, aceste caracteristici individuale de culoare selectate ale caracteristicii posibile și cotidiene de zi cu zi Iar autorul este captivat de o serie de determinanți ai culorii casnice, și nu de alta, nu pentru că unul a intrat în câmpul său vizual mai devreme, iar celălalt mai târziu Dar pentru că unele obiecte și elemente, cu caracteristicile lor de culoare, se dovedesc a fi în consonanță cu acea vagă premoniție generală a sunetului general al scenei pe care o are autorul Și alte elemente cu "sunetul lor de culoare" ies din tonul emoțional în care autorul simte scena viitoare Autorul nu a format încă o descriere finală de culoare a acelei "triade" de culoare, din ale cărei trăsături va construi întreaga imagine color a scenei sale, dar deja în acest moment știe clar ce este împotriva sentimentului său general al scenei și ce merge "în ton" cu ea Acesta este întotdeauna cazul: aproape de la primii pași în orice domeniu al lucrării artistice, autorul știe deja ce va fi "de obicei nu asta"; și tq uneori foarte mult înainte să găsească "Acela" corect și complet cu majusculă! Astfel, o premoniție vagă a întregului final și generalizată în fazele inițiale și preliminare "urge înainte"; le influențează și totuși implicit și inconștient pentru maestrul însuși determină setul primar al acelor elemente de culoare ale epocii vieții cotidiene, din care apoi o "culoare" solidă gamma" rezoluție dramatică a unui episod, a unei scene și, uneori, a întregului film La urma urmei, în acest caz, ca întotdeauna la începutul unei lucrări de compoziție, ar trebui să existe întotdeauna un simț al întregului, dar toate celelalte faze ale lucrării sunt etape de cristalizare, urmărirea și aducerea la concretitate tangibilă a acestui element de bază, primar și senzație decisivă care se naște în gândurile și sentimentele artistului în timpul întâlnirii cu tema sa, cu subiectul poveștii sale viitoare JUAN GREE Este procesul de creație dramatic-color-howl conturat în detaliu aici ceva care nu rezonează în niciun fel cu alte domenii ale lucrării în artă? Sau este specific doar în ceea ce privește decorul și mijloacele de exprimare, iar principiile sale sunt universale și asemănătoare cu ceea ce se face în afara compoziției de

culoare cinematografică? Ar fi posibil să se răspundă afirmativ a priori și deodată Dar ar fi mai bine să arătăm limpede același lucru într-o serie de exemple din domeniul creativității pur picturale și poetice, care, ca și anume, refractând în felul lor, intră aici, în cinematografie - în primul rând în cinematografia color - în comunitatea lor contrapunctică Exemplele date din poezie și pictură (de tip oarecum abstract) ne vor vorbi în același timp despre creativitatea în muzică Mică declinare a răspunderii Alegem aici exemple în primul rând în funcție de relieful caracteristicilor care ne interesează Și aici astfel de cazuri se vor dovedi a fi deosebit de proeminente, unde va exista o oarecare încălcare a echilibrului armonic general în ansamblu O anumită hipertrofie a particularităților cunoscute din cauza inferiorității posibile cunoscute a altora, care nu ar fi găsită în lucrările clasicilor realiști "necondiționați" Dar, repetăm, datorită acestei cunoscute disproporții, exemplele câștigă în claritate • În același timp, totuși, trebuie amintit cu fermitate, fără a uita nicio clipă că în aceste exemple avem cazuri în care un singur element anume, caracteristic unui proces creativ complet, normal, este adus excesiv în prim-plan * cu riscul chiar de a ascunde fazele rămase, trăsăturile și elementele parte integrantă a unei opere de artă cu drepturi depline Cu această rezervă despre autorii înșiși, în al căror raționament (și practică) "partea" încearcă amenințător să ia locul "întregului", noi, fără riscul de a fi înțeleși greșit, apelăm la bucătăria creativă a lui Juan Grp, Alexander Blok și Edgar Allan Poe Și nici măcar nu avem nevoie de rezerve cu privire la ultimul autor Acesta este Maiakovski Iar ceea ce are de spus despre acest subiect ne va ajuta doar să completăm tabloul tocmai acelui lucru cel mai valoros, care, nu fără un defect major, va avea loc la primii trei autori Dar înainte de a ne întoarce la acești autori, ale căror exemple de activitate ne vor confirma universalitatea verigii mijlocii și a lanțului fazelor creative, așa cum sunt expuse în exemplul de la Grozny, vom da un exemplu al prezenței primei faza din spatele ecranului Fazele în care, după exemplul nostru cu calul Vyatka, culoarea este separată de obiect sau - după scena sărbătorii din Sloboda lui Alexandru - trece în elementul de generalizare a culorii, mai târziu plină de posibilități figurative (și fără de care această posibilitate în sine nu ar fi prezentă) După tot ce s-a spus, nu trebuie să fim surprinși că este puțin probabil să găsim un analog complet în toate fazele întregului proces pe care l-am subliniat mai sus Și nu numai pentru că artiștii porului pre-socialist, în special pre-socialist, reflectând dizarmonia internă a societății burgheze, în conștiință, creativitate și metodologie, trebuie să existe inevitabil o disproporție și dezechilibru în fazele individuale ale unui normal și integral proces creativ Dar și pentru că domeniile de aplicare creativă a talentelor lor nu au acea [plenitudine] acoperire cuprinzătoare și claritatea și coerența însoțitoare a principiilor, care pot fi dezvăluite (și în general stabilite pentru prima dată) doar odată cu apariția cel mai perfect mijloc de exprimare creativă, care este cinematograful și, mai presus de toate, cinematograful dramaturgiei color Prin urmare, să fim pregătiți pentru faptul că dintr-un motiv sau altul - dar în fiecare caz inevitabil - vom avea de-a face cu o fază foarte îndrăzneață conturată, dar inevitabil particulară a procesului creativ care ne interesează în ansamblu O fază anume, percepută de unul sau altul autor ca un tot exhaustiv, universal și final Desigur, această unilateralitate va fi exprimată pe deplin în rândul reprezentanților epocii prăbușirii culturii burgheze Reprezentanți ai artelor de stânga

Cu unul astfel, cel mai, poate, cel mai strălucitor - cu Picasso - vom începe Voi da acum un extras dintr-una dintre declarațiile sale, atent înregistrată de Christian Zervos (editor la Cahiers d'art) Și această descriere a operei sale nu este surprinzător de exact similară? cum să acţionăm asupra a ceea ce am descris mai sus ca fiind unul, faza iniţială a întregului proces complex de figurare a unei drame de film, rezolvată color? Și Picasso, în virtutea că este limitat atât de posibilitățile pânzei, cât și de limitele gândirii - nu se oprește în mod clar Picasso la acel punct de jumătate - stadiul difuzării obiectelor cotidiene în elementul de culoare, care pentru noi nu este? o limită și [nu] un scop în sine, ci doar finalizarea etapei inițiale privind abordările celei de-a doua, cele mai esențiale, cele mai importante - nașterea unei imagini color semnificative și concepute în consecință ca purtător de idei și gânduri ? Într-adevăr, tocmai în această etapă, în pragul acesteia, Picasso se oprește, "rupând" desfășurarea organică a operei într-o etapă neobiectivă aleasă în mod arbitrar, dând suprafața plastică a operei însăși jocului de " tot felul de probleme"! Următoarele nu sună aproape ca o descriere textuală a modului în care am stabilit prima fază a compoziției de culori a episodului ifo "Teribil"? " Nu există artă abstractă Ar trebui mereu începe de undeva După aceea, puteți elimina toate urmele unui motiv real: cu toate acestea, nu mai există niciun risc, deoarece până în acest moment ideea subiectului și-a lăsat deja amprenta de neșters Este ceea ce l-a îndemnat pe artist la acțiune, i-a entuziasmat ideile și i-a aprins emoțiile Ideile și emoțiile vor deveni în cele din urmă prizoniere ale pânzei sale; oricât de mult și-ar dori, nu pot scăpa din imagine; fac parte integrantă chiar și atunci când prezența lor nu mai este percepută (!) Nu există nici artă "obiectivă" și "neobiectivă" Totul ne este prezentat sub forma unui obiect - o "figură" Chiar și în metafizică, ideile sunt exprimate prin "figuri" și obiecte simbolice: așa că vei fi de acord cu cât de absurd este să te gândești la pictură fără obiectivitate O persoană, un lucru, un cerc - toate acestea sunt obiecte - "figuri"; acţionează asupra noastră mai mult sau mai puţin intens Unele sunt mai aproape de percepția noastră senzorială și evocă emoții care ne afectează afectele; altele sunt direcționate mai direct către intelect Chiar crezi că faptul că unul dintre tablourile mele înfățișează doi oameni este important pentru mine? Deși acești doi oameni au existat cândva, totuși, acum nu mai există pentru mine Imaginea (viziunea) lor a evocat în mine emoția de pornire (inițială); apoi, încetul cu încetul, prezența lor concretă s-a estompat; s-au transformat în ficţiune şi apoi au dispărut cu totul sau, mai precis, s-au transformat într-o serie întreagă de probleme (pitorești) Vedeți, nu mai sunt două personaje, ci forme și culori: forme și culori care au absorbit ideea* acestor două personaje și continuă să păstreze vibrația vieții lor " (Citat din colecție: "Pictorii obiect", editat și cu o introducere de My Fanwy Evans, Londra , p) Se poate spune că această fază creativă are loc întotdeauna atunci când vine vorba de creativitate (poetică) autentică, iar problema nu se limitează doar la "stergerea" unei bucăți de natură din natură cât mai detaliată și necugetat fotografic posibil Singura întrebare este ce se întâmplă cu acest produs al naturii abstracte de culoare a fenomenului, după ce a fost perceput într-un mod atât de elevat și generalizat din colorarea obiectelor realității care ne înconjoară Potrivit lui Picasso, aceasta este o erupție spontană a propriilor impresii de culoare pe pânză - în mod arbitrar, capricios [și] cu ocazia însuși procesului de umplere a pânzei cu vopsele, sub forma unei "loterie" nepărtinitoare cu privire

la ceea ce se întâmplă Sub forma unui proces de cea mai directă eliberare de sine de elementul impresiilor vii, fără nicio intenție picturală și figurativă De aici și biologismul fiziologic: comparații în care vorbește despre acest proces Despre însăși originea impulsului, el scrie (ibid): " Artistul parcurge etapele umplerii și golirii Acesta este tot secretul Mă duc la o plimbare în Fontainebleau Ma imbolnavesc de diaree "verde"** Trebuie să mă eliberez de aceste impresii într-un tablou Verdele o va guverna Artistul scrie pentru a se descarca de sentimente si viziuni " [În ceea ce privește] premeditarea rezultatelor așteptate - este nevoie de variabilitatea nefixată, fluidă și aleatorie a fenomenului pictural de pe pânză chiar și dincolo de stadiul de finisare a tabloului: " Tabloul nu este conceput și nu este determinat în prealabil; atâta timp cât o faci, se schimbă exact în același mod în care gândurile se schimbă Și când imaginea se termină, se continuă să se schimbe * Aici, desigur, nu în sensul în care înțelegem ideea - ca o expresie a conținutului ideologic, a conștiinței, ci ca un fel de "idee despre un obiect", o idee a calităților sale și (aici) în primul rând toate - vizibilitate (Notă de S M Eisenstein) ** Picasso scrie: "Primesc" verde "indigestie" (Notă de S M Eisenstein) Xia în conformitate cu starea de spirit a oricăruia dintre cei care o privesc Acest lucru este firesc, pentru că imaginea trăiește doar prin persoana care o privește " Alții fac altfel Pentru Manet, privind picturile sale, procesul mi-ar fi atras astfel Lasă aceleași tufișuri, iarbă, copaci, pădure Verdeaţă Absolut [în mod similar] pentru el aici, probabil, în primul rând, separându-se de obiectele reale, ia naștere un anumit [sentiment] generalizat sumar, un anumit "element" complex de sunete verzi intermitente Purificată de accidentele cotidiene, armonizată într-o anumită cheie, sclipitoare cu cea mai mare intensitate, la care se ridică orice nuanță de culoare Și mai departe? Mai departe, mi se pare, există o cale înapoi, înapoi, către contururile și contururile abandonate ale obiectelor originale - curățate și ele de aleatoriu în severitatea formelor lor Și într-o nouă reuniune a acestor accidente de culoare înnobilate armonic, intensificate tonal, cu semnificație muzicală, care au devenit valeramps pitorești, cu purtătorii lor primari, cu imaginile purtătorilor lor adevărați în natură Chinezii fac altfel Din varietatea de nuanțe de verdeață naturală, după ce a prins o idee generalizată de verdeață ("ideea de verde"), fixează semnul realizat psihologic - o pată uniformă verde pe suprafață Un loc la fel de uniform și lipsit de umbre și nuanțe trecătoare, așa cum "ideea de verde" este liberă, atemporală și extra-spațială alături de beteala de frunziș fluturând adevărat, supusă unui joc capricios de puncte de lumină și unei schimbări de efecte aleatorii de iluminare care modifică aspectul exterior al unei esențe veșnic verzi Cinematograful color depășește limita "verde în sine" în care chinezii îl portretizează Se îndepărtează de calea capriciului artistic fără scop al lui Picasso Și răspândește încâlcul elementelor de culoare primite din realitate cu o fază mai departe decât Manet - pătrunzând înapoi în obiectele care au dat naștere acestui element, îndreaptă posibilitățile simfonismului său colorat în câmpul semnificațiilor și al întruchipării figurative a ideilor Totuși, să ne întoarcem acum la dovezile despre cum și sub ce formă are loc în artele conexe etapa de mijloc a procesului pe care l-am descris Să începem recenzia noastră cu pictura lui Juan Gris (-) Este suficient să spunem că acest madrilen, de mic - optsprezece ani - ajunge la Paris și, împreună cu Apollinaire , Picasso, Max Jacob și Braque , devine unul dintre organizatorii direcției cubismului - pentru

a clarifica de la sine ce este în afirmațiile și creativitatea lui nu vom găsi Acest tablou, desigur, va fi netematic și, dacă nu complet neobiectiv, atunci, în orice caz, destul de indiferent față de semnificația și semnificația obiectivă Din imaginea completă a experienței de culoare a temei și întruchiparea acesteia în sistemul de laitmotive tematice asemănătoare culorii, așa cum am menționat mai sus, în declarațiile lui Juan Gris vom găsi o descriere doar a părții de mijloc a acestui proces Corespunzând direct cu ceea ce în "Calul Vyatka" corespundea momentului de concretizare a petelor verzi și roșii într-un sistem de obiecte noi sau într-un episod din "Ivan cel Groaznic" - momentul unei scheme de culori generale care tocmai făcuse abstracție din obiecte și trecerea acesteia printr-un sistem de metafore color într-un sistem de imagini color Diferența fundamentală se dovedește aici că Juan Gris se oprește în pragul posibilităților de apariție a imaginilor color - ca purtători de sens și de idei - și se limitează la a face ca aceste elemente abstracte de culoare să capete înfățișarea obiectelor, fără nici un fel încercarea de a le include în sistemul de semnificație tematică Dar să dăm cuvântul lui Juan Gris însuși În L'Esprit nouveau din el scrie: " Lucrez cu elemente ale imaginației; Încerc să concretizez ceea ce este abstract, trec de la general la particular (du général au particulier), ceea ce înseamnă că plec de la abstractizare pentru a ajunge la un fapt (fenomen) real Vreau să ajung la crearea unei noi calități, vreau să vin să nasc (fabriquer) particularități individualizate, plecând de la o generalitate tipificată Cred că latura constructivă a picturii (le côté architectural) este matematica, latura ei abstractă*; vreau să-l umanizez* Cezanne face un cilindru dintr-o sticlă; Plec de la cilindru pentru a crea un fenomen individual de un anumit tip (un individu d'un type spécial) Dintr-un cilindru fac o sticlă * Trebuie avut în vedere faptul că Juan Gris a fost apropiat de faimosul matematician Maurice Prince (Prințul t), iar latura matematică a mentalității sale a influențat semnificativ matematica în cadrul cubismului Acest lucru, însă, nu a interferat cu amploarea și libertatea imaginației sale și cu zborul fanteziei sale (Notă de S M Eisenstein) sticla individuala Cezanne tinde spre arhitectură, eu plec de la ea; de aceea compun abstracții (culori) și le aranjez mai târziu, când aceste culori au devenit obiecte De exemplu, combin albul cu negru și aranjez când acest alb a devenit hârtie și negrul a devenit umbră; Vreau să spun că tratez albul astfel încât să devină hârtie, iar negrul să devină o umbră Acest tip de pictură este pentru altul, așa cum poezia este pentru proză "
[ ] Este interesant de observat că Juan Gris nu consideră procesul de apariție a imaginilor sale descrise în acest fel ca o trăsătură individuală și originală El scrie: " în metoda mea nu am unde să mă ascund de Luvru; metoda mea este întotdeauna metoda folosită de maeștri; acestea sunt tehnicile de bază, sunt constante " Și, într-o anumită măsură, are profundă dreptate În măsura în care o astfel de etapă - ca parte a unui proces complet - își are cu adevărat locul în orice proces de creație poetică În a scris: "Acum observ pentru mine că până în am trecut printr-o etapă de pictură exclusiv picturală (reprezentativă) La scurt timp după aceea, s-a transformat în stadiul de compoziție, mai târziu - în stadiul de culoare Luate împreună, aceste etape par să definească perioada analitică din munca mea Astăzi, apropiindu-mă de cei patruzeci de ani de naștere, mi se pare că mă apropii de o nouă perioadă, pe care aș numi-o perioadă de expresie (expresie), expresivitate picturală, expresivitate a tabloului, în care totul se contopește, se desăvârșește Într-un cuvânt, perioada de

sinteză va înlocui perioada de analiză " În același an, moare Juan Gris Este greu de spus unde l-ar duce drumul lui mai departe, calea sintezei fiind dobândită Cu greu în direcția picturii cu sens tematic La etapele pe care le-a parcurs în domeniul întruchipării culorii, Juan Gris, după cum vedem, nu se ridică nicăieri deasupra nivelului de creație a fenomenelor și obiectelor colorate, fără a ajunge în zonele ideologice și tematice În deplină concordanță cu aceasta este faptul că în soluția foarte plastică a problemelor sale, Juan Gris nici măcar nu se poate ridica la înălțimea imaginii color O imagine presupune o idee și un gând Iar Juan Gris rămâne în mod firesc la nivelul plasticului liniar și al culorii - metaforă și catahreză Deoarece metafora culorii, ca unul dintre mijloacele de exprimare, își are locul cuvenit în poetica genemato-ului culorilor grafic și, din moment ce nu am intrat aproape niciodată în chestiuni legate de metafora culorii aici, poate nu este lipsit de interes să citam ceea ce scrie Maurice Raynal în legătură cu Juan Gris despre metafora sa plastică (Maurice Raynal, Anthologie de la Peinture en France de à nos) jours, Paris,): " Juan Gris și-a articulat propria estetică Pictura lui nu este controlată de intriga Pentru el, intriga * se va naște de la sine din obiectul pe care îl creează în procesul de apariție a imaginii Pentru a realiza acest lucru, Juan Gris, care este în primul rând pictor, hrănește vatra imaginației sale în primul rând cu jocul reciproc al volumelor colorate De la ei nu cere mai mult decât formele mereu înnoite de legături și corelații (raporturi), noi, sclipitoare, încălzite de razele poeziei celei mai individuale S-ar putea numi un maestru al relațiilor plastice, într-o asemenea măsură aceasta este baza principiilor esteticii sale Imposibilitatea de a exprima în limbajul picturii toate nuanțele emoțiilor exprimate plastic în aspecte independente strict conturate îl obligă pe artistul care vrea să le întruchipeze să folosească analogii și apropieri, spre care este împins de penuria unui plastic inferior grund Acesta este ceea ce îl face să recurgă la acel mijloc de comparație, de care nu se poate lipsi, și - în ceea ce îl privește pe artist aici - la varietatea sa cea mai lirică și inventiva, care este metafora Aici, metafora plastică trebuie înțeleasă ca un act al celei mai pure imaginații creatoare, deoarece, după cum se știe, spre deosebire de comparație, metafora nu se limitează doar la compararea fenomenelor, ci din faptul de afinitate (afinitate) a obiectelor (obiectelor) de a extrage fenomene independent noi, deși legate ca vocea sângelui cu elementele care le-au dat naștere În acest sens, comparația este un element al dicționarului, în timp ce metafora este un produs al creativității Astfel, fie că este vorba de conturul corpului unei chitare sau de riglele hârtiei muzicale, de liniile ondulate ale liniilor imprimate, de spiralele de struguri sau de tastatura unei viori, peste tot Juan Gris găsește o oportunitate de a-și arăta capacitatea să stabilească legătura lirică și relații cu acel grad de ingeniozitate] care provine din deținerea de asociații plastice * Termenul de "intrigă" de aici, desigur, nu trebuie înțeles în sensul în care ne imaginăm intriga - sub forma unei anumite acțiuni și încărcături semantice a pânzei Fie că intrigile de aici să fie "Femeia țărană" ( ) și "Fața de masă albastră" ( ) sau "Toboșarul" (G) - toate nu au nicio legătură cu subiectele legate de ele, ci servesc doar ca forme finale în care s-au revărsat senzații abstract-color ale autorului în cazuri particulare (Notă de S M Eisenstein) și oferă artistului posibilitatea celei mai bogate construcții muzicale a operei sale (meilleure cadence de son oeuvre) O tehnică legitimă care a avut loc în lucrările maeștrilor și profesorilor, dar care, în mâinile lui

Juan Gris, a fost destinată să se dezvolte până la limitele celor mai pure grade de lirism al formei "Se cere o explicație aici Sistemul unui astfel de plastic, aș spune, "chimes" este tipic pentru multe exemple de artă înaltă din diferite epoci Acest lucru este exprimat mai ales riguros în mostrele picturii noastre de icoane, unde repetarea grafică reciprocă a contururilor și reluarea motivelor repetitive individuale contribuie cu adevărat la acel lirism interior uimitor care decurge din monumentele antice ale picturii icoanelor prin pictură și inscripție Spre deosebire de lirismul individual, irelevant, al lui Juan Gris, aici acest lirism decurge în întregime din temă, este construit în tonul cheii sale emoționale și servește la o introducere emoțională mai profundă a intrigii în sine și a conținutului icoanei în sentimentele lui perceptorul Totuși, un sistem similar de reluări plastice, sau mai bine zis, o sferă de expansiune plastică, are loc și în lucrări de școli complet diferite și cu un caracter pictural complet diferit Veche icoană rusă și Rubens Care, s-ar părea, ar putea fi mai puțin asemănătoare între ele! Între timp, în rezoluția plastică a unei astfel de imagini precum, de exemplu, "Căruța lui care cade" - adică nici măcar un complot liric-emoțional sau religios - există o tehnică care este complet legată de aceasta Pentru a evita suspiciunile că aș putea "truc" descriptiv o asemenea afinitate, citez o analiză a acestui tablou bazată pe cartea "Cezanne și Hodler", unde autorul său, Burger, realizează o analiză, dovedind continuitatea și dezvoltarea ulterioară a Tehnicile și pozițiile generale de pictură ale lui Cezanne Comparând această analiză cu opera lui Juan Gris, urmărim această afinitate cu un pas mai departe, la un pas de un grad și mai mare de puritate muzicală a arhitectonicii unei picturi care este și mai puțin obiectiv esențială decât pânzele lui Cezanne " Rubens, în peisajul său, a extras din motivul unui cărucior răsturnat principiul organizării picturale a spațiului întregului tablou, ridicând fleacul unui episod cotidian la ceva ca o frenezie muzicală pur beethoveniană, în care a reușit să schimbe sentimentul de enervare pentru un ban pierdut: drumul se prăbușește într-o curbă magnifică și doar inuman perseverența unui om care s-a rezemat de căruță reușește să-l împiedice să se rostogolească fără speranță; în spatele acestui grup se află un deal care, ca și cum ar fi ecou mișcării căruței, el însuși pare a fi răsucit crescător în jurul propriei axe, pentru a aluneca apoi în jos de-a lungul curbei moale a valului de revărsare În aceeași direcție înclinată, copacii se năpustesc în aceeași direcție, care îmbrățișează un singur ton care crește în întuneric, forțând silueta lor combinată să se rotească în jurul dealului și să cadă împreună, astfel încât pământul ca întreg și dealul, iar copacii sunt în egală măsură implicați în răsturnarea generală învârtită și toți, parcă, se contopesc într-o singură imagine a "Răsturnării" în sine (cu o literă mare) Adevărat, cu toate acestea, această imagine generalizantă se materializează simultan aici și într-un particular concret - într-un cărucior Dar nu trebuie să pierdem din vedere faptul că, pe lângă aceasta, spațiul însuși este adus aici de Rubens în elementul unui furaj similar "(Fritz But ger, Cézanne und Hodler München, , S -) Burger notează că, luat tematic, acest dispozitiv dezvăluie întreaga situație sub semnul "Mult zgomot pentru nimic": căruciorul răsturnat de aici este, parcă, în mod ironic dat fiind semnificația unui cataclism global Aici, prin utilizarea compoziției pure prin repetarea metaforelor plastice, aproape se realizează un joc de cuvinte ironic conștient Iar jocul de cuvinte este un însoțitor inevitabil în tehnicile care operează cu metaforă și, într-o măsură și mai mare, cu catahreză Iar Maurice Raynal încearcă în

grabă să-l protejeze pe Juan Gris de acuzațiile de jocuri de cuvinte plastice Pentru a nu întrerupe în continuare discuția, să ne amintim pe scurt care, spre deosebire de binecunoscutele proprietăți ale metaforei, sunt trăsăturile catahrezei, care este mai puțin populară în numele său În "Enciclopedia literară" putem citi: "Katahreza este un termen al stilisticii tradiționale, denotă folosirea cuvintelor în sens figurat, contrar sensului lor direct, literal, iar această contradicție apare fie datorită unei combinații neobișnuite a cuvintelor în sens figurat, sau datorită utilizării simultane a cuvântului în sens direct și figurat Exemple: "De cealaltă parte, stătea contele Osterman-Tolstoi, sprijinindu-și capul pe mână " (L Tolstoi) "În tăcerea nopții, șerpii remușcării inimii ard în mine " (Pușkin) În sens larg, conceptul de catahreză poate fi subsumat de orice utilizare a unui cuvânt în care sensul său etimologic este uitat - cf "len colorat", "cerneală roșie", "călătorie pe mare" Acest lucru a fost deja observat de vechi teoreticienii care scot în evidență catahreza "necesară" (abusio necessaria - Quintilian) - "când numele cel mai apropiat este transferat unui nume care nu are nume propriu" În acest sens, catahreza este un moment necesar în aproape orice dezvoltare semantică " Metafora este aproape de aceasta în stadiile incipiente ale dezvoltării vorbirii și gândirii în rolul său de serviciu Limbajul mijloacelor picturale pur coloristice - pe baza gradului de acuratețe și a caracterului precis al afirmațiilor sale - trebuie, desigur, clasificat ca foarte timpuriu în ceea ce privește tipul de dezvoltare a limbilor Limbi, inevitabil, doar foarte "pitoresc" și "colorate", în detrimentul acurateței denumirilor metaforice care abundă într-o bogăție nesfârșită Aceasta este, de exemplu, limba chineză, care și-a păstrat până astăzi toată savoarea și splendoarea înflorită a celor mai vechi stadii ale dezvoltării sale și, în același timp, este iremediabil inexactă, vagă în definițiile sale și încearcă intenționat și deliberat să nu atât de mult încât să transmită rafinamentul gândirii ca un complex de senzații care însoțesc un cuvânt sau o idee dată Nu este de mirare că atât de puțin concret în mod obiectiv, dar, pe de altă parte, un astfel de "limbaj al culorii" asociativ și senzual este inevitabil asemănător ca metodă cu limbile "înflorate" și "pitorești" precum chineza și în structura sa este atât de enfatic forțat să folosească unul dintre cele mai caracteristice mijloace de exprimare a unor astfel de limbi - tot aceeași catahreză și metaforă! După cum s-a spus deja, fantoma unui joc de cuvinte și o întorsătură neprevăzută neașteptat de amuzantă îi așteaptă peste tot "Ca trop incorect, catahreza produce o impresie comică, de obicei neprevăzută de autor, prin incompatibilitatea logică a expresiilor figurative combinate: "Aripa dreaptă a fracțiunii s-a spart în mai multe fluxuri" Acestuia i se poate atribui și glorioasa exclamație celebră a domnului Prudhomme, caricatura simultană a lui Apri Monnier (care a jucat pe scenă această întruchipare a prostiei pompoase a burghezului francez din anii patruzeci ai secolului al XIX-lea) și a lui Honore Daumier (capturându-l) în acest rol într-una dintre cele mai magnifice litografii ale sale) Domnul Prudhomme s-a înrolat în Garda Națională Îi aduc o eșarfă și o sabie Prinzând-o în mâini, el o ridică spre cer, proclamând jalnic: "Această sabie este cea mai bună zi din viața mea!" Cu toate acestea, să revenim la modul în care Maurice Raynal îl apără pe maestrul metaforei plastice - Juan Gris - de acuzațiile de jocuri de cuvinte plastice: " Ei vorbesc despre "jocuri de cuvinte", și este complet greșit Jocul de cuvinte nu răspunde nicio necesitate structurală internă; nu se naște nici din observație, nici din judecată Metafora plastică, pe de altă parte, conține rezultatul

unei judecăți veridice (optice); este într-un anumit sens ceva sintetizator, care decurge din compararea elementelor cu aceleași caracteristici Întrucât Juan Gris are simultan atât sinusoidul chitarei, cât și sinusoidul conturului dealului, unul dintre ele poate deveni celălalt (transfer la celălalt) și invers, deoarece prin natura lor plastică sunt identici Pe lângă aceasta, metaforele lui Juan Gris sunt naturale și pentru că prin natura lor sunt pur plastice: vreau să subliniez că nicio interferență extra-picturală nu le definește Deschiderea rotundă a chitarei și forma rotunjită a sticlei sunt comparate ca elemente de aceeași dimensiune, deoarece din punct de vedere pur plastic sunt de aceeași calitate Și nu ar fi oare comparația de aici mai firească decât legătura pe care suntem obișnuiți să o stabilim, de exemplu, în portrete între o bărbie proeminentă și o idee despre caracterul voinic al originalului și, mai rău, între ochi? ridicat la cer și o interpretare alegorică a acesteia ca semn de religiozitate? Acestea sunt cu adevărat comparații care merită cu adevărat jocurile de cuvinte! Metaforele plastice ale lui Juan Gris nu sunt, desigur, altceva decât iluzii lirice, dar aceste iluzii nu au scopul de a înșela pe nimeni Și dacă în cele din urmă ar trebui să apărăm dreptul la astfel de dispozitive, nu am găsi cea mai mare confirmare a acestui lucru în modul în care gramatica și sintaxa, adică mijloacele de exprimare directă a gândirii, le folosesc la fel? Printre figurile lor retorice de catahreză se numără cea care permite imaginației să aleagă un cuvânt cunoscut pentru a desemna prin intermediul acestuia un nou obiect, un nou fenomen Astfel, vorbind despre o foaie de hârtie, un picior de masă, aripile unei mori de vânt, imaginația creativă preia din două proprietăți diferite ale obiectelor pentru a construi o nouă treime Mai mult decât atât, catachreza permite astfel de imagini strălucitoare ale curajului precum "ferrer d'argent une monture" ("a încălca un cal cu argint" - literalmente "a călca cu argint") sau "se tenir à cheval sur un âne" ("a sta pe un măgar"- literal "a fi cu un măgar pe spinarea unui cal") în exact aceeași metodă ca și în expresia poetului: "îmbrăcat în onestitate nevinovată și alb de pânze" ("vêtu de probité candide et de lin blanc") După cum puteți vedea, principiul este întotdeauna același; numai descoperirile lirice variază, mai mult sau mai puțin reușite Și exact în același mod, când Juan Gris în domeniul artelor plastice constată, la chemarea fanteziei sale, G] că mai multe grupuri de elemente În scopul armoniei de ansamblu a imaginii, un anumit paralelism este necesar pentru polițiști, care nu se oprește la repetarea aceleiași idei plastice în mod repetat în lecturi diferite sub diferite aspecte* Și dacă, în deplină concordanță cu metodele retoricii, aripile unei păsări pot deveni aripile unei mori de vânt, la Juan Gris, la fel de firesc, contururile unui suport de muzică pot deveni liniile corzilor de chitară Formele pe care el le dă unor asemenea metafore, cutare sau cutare convergenţă volumetrică sau înlăturare a elementelor individuale, nu sunt niciodată furnizate de el a priori; ci pentru a turna în însuși procesul de dezvoltare a imaginii, cauzat de cerințele compoziției " Și acest lucru ne readuce la primele declarații independente ale lui Juan Gris însuși despre modul în care jocul elementelor abstracte din opera sa este "convertit" de obiecte Aici vedem nu doar însăși apariția obiectelor, ci și nașterea acelor legături constructive care realizează unitatea compozițională a pânzelor sale prin mediul glisant al metaforelor plastice Aici este lipsit de principii și necugetat și, prin urmare, prin intermediul expresiei la un nivel inferior și primitiv, vedem ceea ce putem observa

în domeniul dramaturgiei culorilor la nivelul unei calități și semnificații noi, sporite Calitate și semnificație, unde o consonanță de culoare sau o coardă disonant opuse de albastru cu aur și o triadă de aur - roșu - negru nu mai poate suna doar ca metaforă și catahreză, ci poate răsuna ca un sentiment viu al gândului despre sublimitatea victorioasă a unei idei mărețe, ridicându-se liber și regal deasupra necesității de dragul realizării acesteia, uneori pătrunde adânc în noapte, luminată de reflexia flăcării și nu disprețuită de o lovitură de cuțit sau de o baltă de sânge Și în această contiguitate - nu mi-ar fi teamă să spun, sincronicitate - a gândirii și a sunetului de culoare, ocolind vulgaritatea jocului de cuvinte verbal, primitivitatea comparației și manierismele metaforei sau catahrezei, suntem prezenți atunci când ele se contopesc într-un sens direct senzual senzație, care este dată gândirii prin înflorirea sa într-o imagine color Polar ireconciliabil, amenințător și ireductibil de aceasta este cealaltă extremă, unde, pe calea călătoriei "până la marginea nopții" (Celine!), după cubism, suprarealismul se rostogolește și mai mult cu capul Aici, în aceste mâini tenace și mortale, catachreza nu experimentează perspectiva de a crește într-o poveste figurativă plină de sens, ci devine înțepenită în trupul literalizării * Am spune: "unul și același motiv plastic" (Notă, S M Eisenstein) Literalizarea metaforei este unul dintre mijloacele de estimare Literalizarea catahrezei nu mai este amuzantă, ci de rău augur, de neînțeles: din tărâmul coșmarului viziunilor nocturne Suprarealismul se bucură de această necrofilie a figurilor poetice vânate până la moarte Suprarealismul este ultima grimasă a cadavrului muribund și în descompunere al artei Europei burgheze, încercând acum cu zâmbetul ironic al lui Salvator Dali să pretindă că este viu și să înșele cu vitalitatea sa imaginară pe americanii creduli, [cărora] moda largă pentru un fenomenul artistic vine tocmai în momentul în care se produce un "colaps" intern, însăși vitalitatea fenomenului și a direcției Am putea aprecia cu o singură privire stadiul dezintegrarii în suprarealism - o privire asupra a ceea ce se întâmplă cu catahreza în mâinile acestor cadavre ideologice, dând drept fauni veseli Aici catahreza este literalizată Aici ea este "prăbușită" Picioarele mesei devin literalmente "picioare": picioarele tăiate ale fetelor cu viței grasi - de trei ori înlocuite sub blatul mesei rotunde Nu mai e amuzant Acesta este sinistru Căci aici, din tensiunea creatoare a catahrezei, care se naște ca o treime conceptuală din compararea a două date în mod obișnuit obiective, spiritul este eliberat Dinamica eliminată Și în fața noastră este o prăbușire a tensiunii dătătoare de viață a devenirii - ambele înfățișări au căzut static una în locul celuilalt și, în loc de tensiunea arcului dintre cei doi poli ai contradicției, avem în fața noastră ceva ca un taburet pliabil trântit sau un porc de târg, sub un "ud, ud, ud!" emitând acel aer viu, care, în jocul reciproc al propriei elasticități cu elasticitatea tinde să reducă învelișul de cauciuc, a păstrat forma unei jucării gonflabile Aerul este afară Iar balonul însuși, care emite aer, este în felul său o catahreză comică pe tema artei burgheze care a expirat spirit Prăbușirea unui balon de cauciuc Și trei picioare de femeie tăiate false atârnă între genunchii celor vii care stăteau în jurul unei mese rotunde Bine că Dali i-a adus pe ecran în suita de vis a filmului Spellbound Numai aici, în cele mai întunecate colțuri ale visului schizofrenic, există un loc al urâțeniei și al e o pá HOCTii acestor atribute ale "marginei nopții" și al viziunilor de coșmar Dar să nu uităm că doar previziunea de afaceri a regizorului Hitchcock le-a pus

în cadrele imaginilor unui coșmar nevrotic Dar ce rămâne cu restul acestei trupe în descompunere continuă să existe în afara ecranului sub masca realizărilor perfecte ale culturii și artei epocii secolului al XX-lea Să nu uităm, de asemenea, că rămășițele fondatorilor grupului parizian al suprarealismului, după ce au aruncat în cele din urmă măștile și semi-măștile de flirt cu ideologia maselor revoluționare, s-au alăturat în cele din urmă deschis tot ceea ce este mai puturos în grajduri a reacţiei europene Dar să revenim încă o dată la metaforele plastice în forma în care au fost descrise cu privire la Juan Gris Am văzut că, în absența nu numai a unei intrigi, ci și a oricărui conținut în general, singurele mijloace de a obține o anumită armonie și unitate compozițională a pânzelor sale s-au dovedit a fi metafore pur plastice Aceste pânze sunt lipsite de principii și necugetate, chiar necugetate Dar* aceasta decurge în întregime din viziunea despre lume a artistului și în niciun caz din faptul că folosește o metaforă plastică Pe de altă parte, metafora plastică în sine nu își limitează în nici un caz posibilitățile la slujirea artei, lipsită de gândire și reducând obiectivitatea imaginii la un joc reciproc armonic de contururi Exact aceleași treceri de la subiect la subiect - "alunecări" unui obiect în altul - le folosim adesea în încurcătura de desfășurare a unei simple descrieri literare Ceea ce scrie Raynal despre "gaura chitarei" și "conturul paharului" pe care Juan Gris le trece unul în celălalt îmi aduce direct în minte un fragment dintr-unul dintre propriile mele eseuri de călătorie În primăvara anului am fost la Leningrad pentru prima dată de la blocada Impresii ale călătoriei sub forma unui mic articol "Renaștere" au fost publicate în Literaturnaya Gazeta Extrase din el ar putea merita citate aici În primul rând, chiar în modul de prezentare, ele reflectă direct metoda metaforei plastice prin intermediul descrierii În al doilea rând, este interesant să urmărim succesiunea metodei aceluiași autor, care, într-un domeniu complet diferit de lucru - într-un eseu "literar" - folosește aceleași mijloace de exprimare ca și în compoziția unui cadru sau în rezolvarea construcţiilor de culoare (Unitatea contururilor leagă pentru el craterele de scoici cu ramele goale ale Schitului; și aceleași cadre cu turla Castelului Inginerului, cu care sunt unite - cu o înălțare bruscă mersul formei și conturului - unitate de culoare: comună ambelor aurire) În al treilea rând, aici, poate mai clar și mai direct decât în schemele de culori, se poate vedea cum, prin asemănarea materialului și comunitatea scenei (un grup de copii pe terasament), o scenă (copiii post- războiul Leningrad, privind Neva, vorbește despre balene) înoată într-un altul (aceiași copii cu optsprezece ani în urmă din același loc privesc eclipsa de soare), pentru ca apoi, îmbinându-se împreună, să se dezvolte metaforic într-un efectiv înțeles tematic imagine, desenând în sine atât timpul care trece și copiii care au devenit adulți, cât și eclipsa de soare și apărarea Leningradului și sfârșitul strălucitor al războiului Iată aceste pasaje din eseu, care în niciun caz nu pretind a fi calități literare și sunt interesante aici doar din cauza principiului prin care impresiile vii ale "călătorului" se înlocuiesc în ele: " Cu cât mai aproape de Leningrad, cu atât mai multe urme de distrugere Și cu atât renașterea este mai tangibilă O fâșie de păduri arse De-a lungul căilor ferate sunt plantați dens brazi de jos Culoarea lor este negru, roșu, verde Culoarea celui ars, culoarea pârjolii și culoarea renascutului Verdeața absoarbe copacii roșii pârjoliți, se întinde peste cei negri arși, întinde mâna spre viață De-a lungul șinelor - pâlnii, pâlnii, pâlnii Îmi amintesc de craterele de obuze de lângă Verdun și de câmpurile sfâșiate de război din Franța Mulți ani au

rămas, marginile goale, goale ale pământului gol Craterele de lângă Leningrad par niște răni care au început să se vindece Marginile sunt acoperite de mușchi, iar în adâncurile lor coboară o acoperire groasă de iarbă, umplută cu apă întunecată Pâlnia este atrasă în peisaj Mușchiul și iarba au adoptat-o Mesteacănurile au luat-o în mediul lor, mlaștini și mlaștini - în familia lor Timpul vindecă rănile Alte "cratere" nu au fost încă vindecate: acestea sunt pâlnii uriașe de aur de rame goale în sălile pustii ale Schitului Ieri, podul Anichkov a stat și el gol - patru piedestale goale se ridicau la cele patru colțuri Astăzi sunt din nou într-un impuls furios - patru cai ai lui Klodt Monumentul îngropat al lui Petru din fața Castelului Ingineriei nu a ieșit încă din pământ Dar acul ascuțit al Palatului Pavlovsk însuși străpunsese deja capacul de cârpă cu care era învelit cu grijă în zilele blocadei Acum iese cu capătul auriu spre cer, ca o umbrelă cu susul în jos care a spart printr-o carcasă prea îngustă, ca o sabie de aur care a spart teacă Turla de aur a Castelului Inginerilor este invidiată de ramele aurii ale Schitului Picturile nu au fost încă ridicate din pivnițe: unele nu au fost încă despachetate, altele sunt încă pe drum Fantastic este spectacolul sălilor vaste cu golul căscat al ramelor aurii Unele dintre ele se uită de pe pereți, altele sunt atașate de ei Iar piciorul precaut al unui vizitator ocazional trece prin cadrul auriu, care acoperea cândva pânzele bătăliilor, figurile ecvestre ale generalilor, teatralitatea magnifică a compozițiilor istorice Încă o lună, iar această imagine neașteptată a galeriilor goale va fi pentru totdeauna un lucru a trecutului - pereții celei mai bogate colecții ale noastre de monumente culturale și de pictură vor străluci din nou și vor străluci de culori "(Literaturnaya gazeta, iunie) Pâlnii și pâlnii Unele sunt deja pline de lăstari de iarbă tânără Alții - nu azi sau mâine - vor străluci cu pânzele care s-au întors la ei Caii lui Klodt s-au cocoțat deja pe soclule lor Iar statuia ecvestră a lui Petru este încă în pământ Acul de aur al castelului, în fața căruia soclul gol de sub monumentul lui Petru, s-a înfipt deja în cer Dar picturile Schitului sunt încă în beciuri Există deja o legătură în mișcare Unul îl depășește pe celălalt Sau unul îl înlocuiește pe celălalt pe baza "în sus și în jos": pe un piedestal - în pământ, plonjând în cer - chiar și în subsoluri Ochiul scrutează cu atenție detaliile plastice definitorii O comunitate accidentală de contururi, pete de culoare, un model de mișcare le conectează între ele; le transferă prin forma de plastic unul în celălalt Dar acestea nu sunt detalii întâmplătoare Iar detaliile sunt irelevante Iar ceea ce îi ține împreună nu este un "chemare" plastic accidental, ci o imagine preconcepută, care reiese din primele două sau trei "semne" Imaginea Leningradului, pe corpul căruia se vindecă rănile, și de aici pâlniile acoperite cu iarbă (detaliu natural), subliniată de rame goale care vor fi umplute cu un joc de culori (detaliu preluat "în transfer") Imaginea Leningradului care crește la viață și, de aici, langoarea din pivnițele Schitului, Petru, care încă nu s-a ridicat la suprafața pământului, caii lui Klodt, cocoțați pe soclule lor, turla de aur, lipiți în cer Tema este preluată mai departe și dezvoltată pe toată lățimea: " Copiii stau pe terasamentul vizavi de Schit Ghiciți despre ce vorbesc, privind lățimea imensă a Nevei Despre război? Despre navele de război care sunt vizibile pe apă? Despre Hitler? Despre Berlin? Nimic de genul asta Copiii vorbesc despre balene Fetele sunt interesate de întrebarea dacă este posibil să vezi o balenă în Neva Și cu un sentiment de superioritate mândră, băiatul le explică că balenele nu ar trebui să fie găsite în Neva Acești copii, care tocmai au ieșit din război, sunt

deja în întregime copii ai timpului de pace și a intereselor pașnice Și îmi amintesc deodată că chiar pe acest terasament acum optsprezece ani am văzut exact aceiași copii Nasurile lor erau mânjite cu sticlă de funingine și priveau cerul cu curiozitate: copiii priveau eclipsa de soare din Soarele strălucește primul Apoi se întunecă O umbră rece străpungătoare străbate orașul Dar umbra trece Și din nou - lumină orbitoare Aceiași copii care și-au murdărit nasul cu optsprezece ani în urmă pe ochelari acoperiți cu funingine cu propriile mâini au alungat umbra de rău augur care se profila amenințător asupra Leningradului Acest oraș magnific a fost eliberat de mâinile lor Prin mâinile lor, el este readus la splendoarea vieții Mâinile lor au dat ocazia unei noi generații de copii de pe minunatele terasamente ale râului său divin să discute de ce nu există balene în Neva Așadar, în toată Rusia, în vasta noastră țară " (Ibid) Aspectul copiilor aduce în minte alți copii In acelasi loc Dar la o distanță de ani Diferența dintre anii - este de optsprezece Vârsta tineri luptători, apărători ai Leningradului Copiii cresc în adevărați apărători ai Leningradului în vârstă de douăzeci și doi de ani și, reluând acest ecou, faptul unei eclipse temporare prin formula: lumină - întuneric - lumină din nou (ca și înainte: sus - jos - sus) crește în imaginea: un oraș vesel - un oraș încătușat de o blocada - un oraș, din nou strălucit de soare în razele eliberării Exact așa ne mutăm de la cadru la cadru într-un film Luați un articol dintr-un număr de subiecte necesare Să fie o iurtă Conturul său este un semicerc Și semicercul este separat de el ca condiție plastică căreia trebuie să se supună conturul obiectului în cadrul următor Să fie capul unui laponian Știm deja conturul în care trebuie să se potrivească plastic Un semicerc "se separă" de iurtă Semicercul prinde viață cu fața sa Până la urmă, dintre toate obiectele posibile din această fază, îl selectăm exact pe cel și pe cele care se vor încadra acum în primul laitmotiv grafic al pieselor inițiale Și atunci vom alege mai degrabă discul soarelui decât un grup de siluete ascuțite de husky așezat pe zăpadă, pentru că din două bucăți tonul lor plastic prin care sunt conectați nu va suna încă și doar din a treia va suna legea lui asocierea lor plastică să fie simțită Nu vom îndrăzni să-l rezolvăm pe al patrulea în aceeași formulă: laitmotivul grafic nu va mai fi "simțit" și va începe să fie "citit" Impactul său se va slăbi imediat: recepția va ascunde impactul Iar monotonia grafică se va dovedi a fi la fel de intruzivă ca o coloană de rânduri dintr-o poezie care se termină cu aceeași - și pe lângă verbală - rima! Nu e de mirare că rimele se împletesc într-o mare varietate de modele, împletindu-se, împletindu-se, prăbușindu-se și intersectându-se Mascul și femelă Primul ar putea corespunde unui rehash grafic, cel de-al doilea unui clopot tonal, iar fiecare piesă, astfel, ar aparține imediat două rânduri, tonal și grafic, iar fiecare ar bifurca linia conexiunilor sale cu cadrele ulterioare de la cadru la cadru Contururile unui semicerc s-ar schimba într-un zig-zag de aurore boreale, un aisberg, o bucată de gheață, urechi alerte ale a trei husky În pas cu el, în față sau în spate, elementul de tonalitate ar curge prin aceleași piese, o coliziune de formă rotunjită cu una de cărbune în ton "spapway", sau invers, introducând propriul său decalaj tonal acolo unde graficul se mișcă ar trece încet din formă în formă Modalitățile de astfel de mișcare prin cadre sunt multiple și variate Uneori - și cel mai adesea - conturul grafic nu este deloc un element al ordonării formale a obiectelor din cadru De cele mai multe ori nu este altceva decât o reprezentare a subiectului complet abstractă legată de subiect Apoi poate deveni un laitmotiv omniprezent în întreaga scenă, iar punctele de cotitură

definitorii din interiorul ei vor fi înșirate plastic pe acest motiv spațial omniprezent Asocierea imaginilor morții cu forma unui triunghi se întinde încă din piramide Și câte pietre funerare pot fi citate din mausoleele celor mai diverse țări, unde un triunghi de marmură albă sau neagră, decorat cu un basorelief al unui "soț-binefăcător" sau "soție credincioasă și virtuoasă", se întinde în sus de la picior a unui piedestal de granit Diverse pot fi "citite" în acest formular Pentru cine o face, ca formă de maximă stabilitate, vorbește despre eternitate Alții le vorbește despre ascensiunea frânghiei împreună cu al treilea vârf îndreptat în sus Și căruia îi pare a fi înclinarea calmă a fețelor sale - o imagine a păcii în tristețe Dar conturul triunghiului nu interferează cu nimeni în interiorul acestei teme a morții și a doliu Nu este surprinzător, așadar, că pentru scena bolii și ungția lui Ivan cel Groaznic (în prima serie a imaginii), triunghiul însuși a fost țesut în tema compoziției Catifea neagră a batistei Efrosinya, care se uită cu lăcomie la Ivan pe moarte, cade ca un triunghi Un triunghi de argint dezvăluie un leagăn cu moștenitorul legal al lui Ivan, Dmitri Și, în cele din urmă, triunghiul atinge apogeul în Evanghelia grea și înlănțuită, care, ca o piatră funerară, se află pe chipul viu al lui Ivan Alte scene sunt impregnate de alte motive [ ] Uneori, motivul plastic al unei anumite teme poate depăși chiar și o singură imagine Deci, exact în același mod - cu triunghiuri - tema înăbușirii răscoalei muncitorilor și a morții conducătorului bujorilor din tabloul meu mexican, când, zdrobit de copitele cailor moșierului, moare cu el bărbia încăpățânată - un triunghi - întoarsă spre cer printre câmpurile întinse de maguey; răsunând simultan cortul triunghiular din portul Odesa, sub care se odihnește trupul altui luptător pentru cauza asupriților, marinarul Vakulinchuk, și cu aripile grele ale Evangheliei deasupra capului țarului progresist, a cărui moarte lacomul și haita egoistă de lorzi feudali visează În altă parte (în cel de-al treilea articol despre montajul vertical, Arta cinematografiei, nr ,), în legătură cu Alexander Nevsky, am analizat în detaliu procesul prin care principalul motiv plastic al imaginii prin gestul comun care dictează și parcurge linia pe ecran și cursul intonației vocii, devine în același timp o condiție prealabilă pentru crearea mișcării echivalentului muzical al imaginii - în ordinea consonanței sau disonanței, dar, în orice caz și mai presus de toate, prin generalitatea imaginii și a emoției, dictând însuși gestul Nu ne vom opri aici asupra acestui aspect al problemelor sonoro-vizuale Să remarcăm mai bine faptul că uneori imaginea apare și mai concret, surprinzând în orbita ei nu doar dinamica conturului sau a tonalității fotografice, ci și aspectul obiectului Apoi există un trop de plastic complet Și apoi, prin obiectivitatea obiectului, sună simultan și înțelegerea sa figurativă Tatz scrie [ ] Georges Altmann Și despre Potemkin: " marea: ce poate fi mai accesibil pentru efecte ieftine! Este ușor să captezi tot avantajul pe care un sineast talentat îl poate extrage din el, dar el lucrează cu tehnicile tradiționale pentru un film "de mare": răsărituri și apusuri de soare, valuri care se sparg pe stânci, vivacitatea scenelor portuare etc În Potemkin , imaginea marii redusa doar la acele elemente decisive care pot accentua sau intensifica actiunea; nu este niciodată prezent ca element descriptiv sau decorativ; în schimb, prin câteva detalii succinte, este "pus în joc" Filmul începe pur și simplu cu năvălirea unui val, o năvălire furioasă, dar scurtă, care se dezintegrează imediat [imediat] în stropi de spumă, o imagine [care] se reduce la cea mai esențială și care este o revoluție Și acum despre motivul răscoalei - despre mâncarea proastă

Și iată una dintre îndrăzneala filmului Ocupând întreaga suprafață a ecranului, deodată apare o bucată uriașă de carne, infestată cu viermi Și nimic altceva decât acest peisaj cenușiu, tăiat, tăiat cu sâmburi, mâncat de mii de viermi; un mod de viață monstruos, consumat de decădere O imagine menită să te facă să țipi de dezgust Scopul a fost atins pe deplin Pornind de la realitate, Eisenstein realizează asupra lui un fel de reîncarnare plastică monstruoasă, care este chiar mai profundă decât realitatea însăși și care ne face să ne supunem sentimentului nevoii de revoluție "(" Le Cinéma Russe "par Georges Altman - în colecţia" L 'Art cinématographique', VIII, p - , Librairie Felix Alcan, Paris,) [A UNITATE ȘI CULOARE] Printre exemplele noastre, aș dori să pun opera unui maestru care, parcă, îmbină o combinație de poezie pură cu un simț al culorii nu mai puțin acut emotionant (dacă nu anume figurativ) Numele acestui maestru, care pictează cu vopsele nu cu pensula, ci cu ajutorul unui cuvânt, este ALEXANDER BLOCK Blocul are grijă de culoare Pentru Blok, rolul culorii, culorilor și liniilor este important și semnificativ " Arta culorilor și liniilor vă permite să vă amintiți mereu apropierea de natura reală și nu vă permite niciodată să vă scufundați într-o schemă din care scriitorul nu are putere să iasă Pictura învață să priviți și să vedeți (aceste lucruri sunt diferite și rareori coincid) " Despre legătura dintre cuvinte și culori, el scrie: " Vopseaua afectuoasă și strălucitoare păstrează susceptibilitatea copilărească a artistului; iar scriitorii adulți "prețuiesc cu lăcomie rămășița de sentimente din sufletele lor" Dorind să-și economisească timpul prețios, au înlocuit desenul lent cu un cuvânt rapid; dar - orbit, tocit la percepțiile vizuale Se spune că există mai multe cuvinte decât culori; dar, poate, pentru un scriitor elegant, pentru un poet, doar cuvintele care corespund culorilor sunt suficiente La urma urmei, acesta este un dicționar uimitor de colorat, expresiv și armonios " El invidiază stilul artiștilor, explicându-l prin capacitatea lor de a manipula economic vopselele: " Stilul ciudat, de rupere al artiștilor este frumos Ei se ocupă de cuvinte ca niște copii; Nu le folosi excesiv, fii mereu scurt Ei preferă concepte concrete care pot fi traduse în culori și linii (deseori elementele de bază ale unei propoziții - un substantiv și un verb - coincid, primul cu vopsea, al doilea cu o linie) De aceea ele pot transmite într-un limbaj simplu și copilăresc, și deci nou și proaspăt, acele plângeri străvechi pe care scriitorul le adăpostește în suflet "(A Blok Picturi și cuvinte) Dar suntem mai interesați în primul rând de manipularea culorii și a vopselelor poetului însuși Dar din varietatea de posibilități ale acestei teme, ne vom concentra doar pe două puncte, în felul lor - din punct de vedere al procesului - apropiate de ceea ce am descoperit în metoda de lucru cu culoarea de Juan Gris În Blok, în această playa, găsim triada completă a acelui proces, prima fază a cărei fază am văzut-o în Picasso și faza finală în Juan Gris Și, în același timp, este interesant că în Blok, într-un număr de cuplete caracteristice, întregul proces rămâne fix - elementele tuturor fazelor sale În apropiere se află π obiectul real original și acea nouă imagine de metaforă sau catahreză, pe care elementul de culoare liberă o ia după ce s-a îndepărtat de obiectele originale, "a urcat" deasupra lor și "s-a transformat" în acesta nou Această noutate este o catahreză misterioasă și o metaforă în care realitatea obiectului s-a reîncarnat în tonul senzației emoționale Metoda de prezentare este următoarea: prima linie oferă această "alegorie" metaforică pitorească, și numai prin a doua linie este "dezvăluită" esența sa obiectivă Și totul este decis de o nouă materializare obiectivă a acelui element de culoare,

care, separându-se dintr-o linie, plutește independent undeva între linii pentru a apărea într-o nouă formă în următoarea În cititor, același proces are loc în ordine inversă Din alegoriile metaforice ale primului rând se desparte o senzație de culoare lipsită de contururi, care în al doilea rând "se materializează" cu ceea ce poetul a vrut să spună prin povestea colorată emoțional a metaforelor Culoarea aici este până la urmă un mijloc organic de a-și exprima stările și sentimentele - nu degeaba se spune - și tocmai am spus - despre emoțional "colorare" Dar iată trei exemple ale aceluiași tip de poveste de culoare: Corb negru în amurgul înzăpezit Catifea neagră pe umerii negru ("Trei mesaje") Doar catifea stacojie cu o haină stacojie, Doar lumina zorilor m-a acoperit Tren împroșcat cu stele, Ochi albaștri, albaștri, albaștri ("Teren în zăpadă") Pe ei sunt "umeri întunecați" și "catifea neagră" Opp devine un joc comun de alb-negru* Dar Albul și Negru apar aici nu doar ca element de alb sau negru, ci ca "alb sumbru" și "întunericul întins cu aripi" * "Swarty" aici este în același sens de "alb" în care vorbim despre europeni, spre deosebire de negri sau chinezi ca "rasă albă", deși fețele europenilor sunt în mare parte roz sau despre "vin alb" , deși la culoare este galben pal Chesterton vede baza paradoxului lui Bernard Shaw în faptul că el scrie despre vinul alb ca fiind galben, iar despre rasa albă ca fiind roz (vezi G K Chesterton, Heretics) (Notă de S M Eisenstein) Această "întuneric" și "întuneric răspândit" în acest caz este acel aspect special al senzației de alb și negru, care este dictat de starea emoțională, de "dispoziția" poetului în acest moment Într-o altă dispoziție, albul ar putea străluci cu o strălucire cristalină, iar negrul l-ar putea pune în evidență cu textura strălucitoare a lacului asfaltic În consecință, negrul și albul "acordate" - aproape în același lirism despre care s-a scris în relație cu Juan Gris - caută "obiecte" specifice în care această culoare și dispoziție ar putea fi întruchipate cel mai deplin în același timp Iar acum senzația de întuneric ca aripi întinse - destul de în ton cu Edgar Allan Poe - devine purtător de aripi, o pasăre - o "cioara neagră"; și "alb mohorât" - "zăpadă mohorâtă" Lumina stacojie a dimineții l-a luminat pe poet Căldura și moliciunea sa sunt resimțite ca catifelate Combinația de reflexii catifelate și colorarea ph stacojiu sunt combinate în "catifea stacojie" Ideea de a fi "îmbrăcat" în stacojiu face ca catifea stacojie să se materializeze mai departe - într-o "robă stacojie" În cele din urmă, "albastru, albastru, albastru" (ce intensificare a tonului!) Privirea se aprinde cu stele sclipind în albastrul penei cerului Și ultimul, chiar și în aceeași schemă de culori, deja ecou complet ceea ce face Van Gogh în vopsele într-un mod complet identic: " Mă ocup de culoare în mod arbitrar Asta pentru că vreau să obțin cea mai puternică expresivitate în primul rând Imaginați-vă că pictez un portret al unui artist pe care îl cunosc Să spunem că este blond Mai întâi îl voi picta așa cum este, în cel mai plauzibil mod, dar acesta este doar începutul Această imagine nu este deloc terminată Tocmai de aici încep să colorez la întâmplare: exagerez blonditatea părului, iau culori - portocaliu, crom, galben lămâie mat În spatele capului lui, în loc de un banal perete de cameră, pictez infinit: fac un fundal simplu din tonul cel mai albastru pe care îl poate da paleta Și astfel, prin această simplă juxtapunere, capul blond iluminat, așezat pe un fundal albastru, începe să strălucească misterios ca o stea în adâncurile întunecate ale eterului "(Van Gogh, Letters) Capul blond de beton al părului și fundalul tapetului au crescut într-un rai imens al jocului elementelor din cel mai pur galben și albastru Putem spune aici, ca și în cazul "răspândirii" obiectelor

concrete de către Picasso, că și Van Gogh întrerupe procesul la mijloc, rămânând pe treptele vagului non-concret, nu îmbrăcând, precum Juan Gris, element de culoare în concretețe obiective și nici mai mult în imagine color? p M Eisenstein, vol Bineînțeles că nu, pentru că însăși revărsarea de colorare de beton în imensitatea elementului de culoare pentru cazul lui Van Gogh este imaginea prin care dorește să-și exprime atitudinea față de "prietenul pictor" Putem considera, doar pe baza acestor mostre, că am dezlegat procesul de formare a imaginilor color în Blok? Și avem dreptul să stabilim o analogie cu ceea ce face Juan Gris la culoare? Blok însuși vine să ajute la rezolvarea unor astfel de îndoieli Într-o lucrare, el însuși încearcă să schițeze o imagine a modului în care se desfășoară în el formarea imaginilor, inseparabile de culoare (În acest articol, el însuși face o rezervă și face referire la "critica onorabilă și publicul" la poeziile sale, pentru că "poeziile mele sunt doar o descriere detaliată și consecventă a ceea ce vorbesc în acest articol și a celor care doresc să obțină familiarizat cu experiențele descrise mai aproape, pot să le trimit doar lor ") Nye nu trebuie să se lase intimidat nici de titlul lucrării, nici de materialul analizei sale: "Despre starea contemporană a simbolismului rus" ( ) Știm cât de inspirat în primii ani ai revoluției, pe care și-a găsit-o și acum, A Blok s-a străduit pentru "cetățenie" și serviciul public, fără a realiza, totuși, ceea ce Mayakovski era grozav Și din materialul articolului însuși, separându-l de tot ce ține direct de problemele crizei simbolismului, vom cita doar ceea ce caracterizează însuși procesul de formare creativă a imaginilor sale Metafizica și nedeterminarea caracteristicilor și contururilor individuale sunt aici inevitabile, deoarece se referă tocmai la acea fază a stării de încurcătură de experiențe, când ele, din sfera senzațiilor vagi care încă nu au prins contur, se străduiesc doar să-și obțină completitudine strictă și finală în forma batată a lucrării claritate și specificitate " Ne aflăm, parcă, în oceanul nemărginit al vieții și al artei, deja departe de țărm, unde am urcat pe puntea corăbiei; încă nu deslușim un alt țărm, spre care să ne atragă visul, voința noastră creatoare " Aceasta este ceea ce Blok însuși scrie chiar la începutul articolului Și aceasta nu este doar imaginea stării de criză de tranziție, în care se află în acest moment direcția sa literară, ci și imaginea procesului de creație însuși Specificul unei coaste Malul, dizolvându-se în elementul diversității oceanului - elementul potenței figurative libere și neformate Coastă nouă Coasta de noua concretizare Tipuri noi, în care elementul este întruchipat, separat de primul mesaj concret, de fond Revenind la descrierea procesului în sine, Blok continuă să păstreze aceeași imagine a călătorul: " Vă rog să tratați cuvintele mele ca niște cuvinte care joacă un rol de serviciu, ca la Baedeker, pe care călătorul îl folosește de necesitate Mai sigur decât voi spune, nu voi putea spune; dar nu va exista nicio încredere în sine în cuvintele mele dacă spun că pentru cei pentru care ghidul meu este ceață, țările noastre vor rămâne și ele în ceață Teza: "Ești liber în această lume magică și plină de corespondențe Fă ce vrei, pentru că această lume îți aparține " Din nou, ca și în pictura lui Juan Gris, primul lucru pe care îl vede poetul este o lume plină de "corespondențe" (Sânul metaforelor și catahrezei pentru creativitatea ambelor) Și iată, alături, aceeași limitare a sinelui și a creației sale prin libertate Pentru libertatea tezei: "Fă tot ce vrei" este o libertate imaginară care, în afara scopului gândirii, este incapabilă să extindă fructuos intervalul creator dincolo de limitele înguste ale doar vizibilului, doar audibilului, doar simțit vag : " O inimă îndrăzneață și

neexperimentată șoptește: "Ești liber în lumi magice"; iar lama sabiei misterioase este deja atașată la piept Lumile care apar privirii în lumina sabiei strălucitoare devin din ce în ce mai îmbietoare; deja din adâncurile lor se repezi sunete muzicale dureroase, chemări, șoapte, aproape cuvinte În același timp, încep să coloreze (aici apare prima cunoaștere profundă a culorilor); în sfârșit, culoarea predominantă este aceea pe care o pot numi cel mai ușor violet-liliac (deși acest nume poate să nu fie destul de exact) Sabia de aur, străpungând violetul lumilor purpurie, fulgeră orbitor Fața începe deja să se lase printre trandafirii cerești; o voce este diferită, apare un dialog Acesta este sfârșitul tezei Începe miracolul unei transformări singuratice Apoi, anticipând deja clar o schimbare de înfățișare, parcă simțind atingerea nenumăratelor mâini ale cuiva pe umeri într-un amurg liliac-violet, care începe să se prelingă în aur, prevăzând apropierea vreunei înmormântări uriașe, teurgistul răspunde apelurilor: În această noapte purpurie aurie Se pare că nu putem fi singuri Și prin trandafirii raiului ceva reținut și furtunos Am prins în ochii tăi * Întreaga imagine a experiențelor se schimbă semnificativ, începe "antiteza", "schimbarea înfățișării", ceea ce era prevăzut deja chiar la începutul "tezei" Lumile care au fost pătrunse de lumină aurie își pierd nuanța violetă; parcă printr-un baraj rupt, lumea albastru-liliac* izbucnește amurgul (cea mai bună imagine a tuturor acestor culori este a lui Vrubel) cu un acompaniament sfâșiător de viori și melodii asemănătoare cântecelor țiganilor Acest moment este caracterizat de o claritate neobișnuită, luminozitate și varietate de experiențe În amurgul liliac al lumilor în creștere, totul este deja plin de corespondențe, deși legile lor sunt complet diferite decât înainte Cel care experimentează toate acestea nu mai este singur; este plin de multi demoni cutreieră lumile purpurie și, ascultători de voința lui, îi fac rost de cele mai bune bijuterii - orice dorește: unul va aduce un nor, celălalt - un oftat al mării, al treilea - un ametist, al patrulea - un scarabeu sacru, un ochi înaripat Stăpânul lor aruncă toate acestea în creuzetul creativității sale artistice și, în cele din urmă, obține ceea ce caută - spre propria sa mirare și amuzament; dorita este o papusa frumoasa Așa că s-a întâmplat: propria mea lume magică a devenit scena acțiunilor mele personale Oceanul este inima mea, totul în el este magic și ceea ce eu (personal) numesc "Străinul" a apărut în sfârșit în fața mea: o păpușă frumoasă, o fantomă albastră, un miracol pământesc Străin Aceasta nu este doar o doamnă într-o rochie neagră cu pene de struț pe pălărie Este o fuziune diabolică a multor lumi, predominant albastru și violet Dacă aș fi avut mijloacele lui Vrubel, aș fi creat un Demon; dar fiecare face ceea ce i se atribuie " Ceea ce a descris Blok este o imagine triplă a creativității În ea, parcă, atât strălucirea, cât și tragedia creativității în general: " lumi violete au cuprins atât Lermontov, care s-a aruncat sub pistol cu voia sa, cât și Gogol, care s-a ars, zvâcnind în labele lui paianjen; și mai expresiv este ceea ce s-a întâmplat în fața ochilor noștri: nebunia lui Vrubel, moartea lui Ko-missarzhevskaya; Nu degeaba acest lucru li se întâmplă artiștilor tot timpul - căci arta este un iad monstruos și strălucitor " Și imaginea metodei creative în general: " Artistul își scoate imaginile din întunericul acestui Iad; așa că Leonardo pregătește în prealabil un fundal negru, astfel încât pe el să apară schițe cu Demoni și Madone; așa că Rembrandt își afișează a lui visează din umbre negru și roșu și Carrière dintr-o ceață gri cu plasă " Și nu doar încearcă să contureze (sub forma "Baedeker") propria metodă, ci și în cadrul acesteia -

formarea prin elementul liliac, auriu și albastru prin coarda de culoare a cunoscutei ere creative, aleasă nu întâmplător pentru acest caz - imaginea centrală și transversală a Străinului, care, la fel ca corbul lui Edgar Allan Poe, se repetă invariabil, dar nu ca refren în cadrul unei poezii, ci ca o temă neîncetat îngrijorătoare care pătrunde cicluri întregi ale operei lui Blok O imagine care se repetă la fel de invariabil ca imaginea Demonului prin opera lui Vrubel; și nu întâmplător de aceea Blok îi pune unul lângă altul - Demonul și Străinul (" Dacă aș avea mijloacele lui Vrubel, aș crea un Demon; dar fiecare face ceea ce i se atribuie ") Dar procesul s-a încheiat Poetul stă în fața creației sale, ducând la îndeplinire mândrul "Fă ce vrei" După ce a creat "pentru el însuși pentru a se minuna și pentru a se distra" creația sa Pentru poet, este un "fapt împlinit" Și apoi scrie: " Eu stau în fața creației artei mele și nu știu ce să fac Cu alte cuvinte, ce să fac cu aceste lumi, ce să fac cu propria mea viață, care de acum încolo a devenit artă, pentru că * creația mea trăiește lângă mine - nu vie, nici moartă, o fantomă albastră Văd clar "fulgerul dintre sprâncenele norilor" al lui Bacchus ("Eros" de Vyach Ivanov), disting clar aripile sidef (Vrubel - "Demon", "Prițesa lebădă") sau aud foșnetul mătăsurilor ("Străin") Mai nou - o fantomă " Și acum poetul, care este și el "covârșit" și ținut în brațe de "lumile liliac", începe să-și facă griji pentru detașarea sa de singura lume reală și concretă din lumea realului Nu este cumva suficient pentru el că și-a "făcut din propria viață o artă (o tendință care străbate foarte bine toată decadența europeană)" Și trebuie să recunoaștem că: " În această stare de lucruri se ridică întrebări despre blestemul artei, despre "întoarcerea la viață", despre "serviciul public" despre "poporul și inteligența" " Se face o încercare grăbită și neconvingătoare, prin metoda "corespondențelor", de a arunca o punte de la propriul suflet atât la revoluție, cât și la Rusia * Aș pune o detenție - lângă casă! (S E) " Spre deosebire de judecata criticii vulgare că "am fost prinși de revoluție", ne opunem judecății contrare: revoluția a avut loc nu numai în aceasta, ci și în alte lumi; ea a fost una dintre manifestările întunecării aurului și a triumfului amurgului violet, adică acele evenimente la care am asistat în sufletele noastre Așa cum s-a rupt ceva în noi, așa s-a rupt în Rusia Așa cum fantoma albastră creată de ea a stat în fața sufletului oamenilor, tot așa a stat în fața noastră Și Rusia însăși, în razele acestei noi cetățenie, s-a dovedit a fi propriul nostru suflet " Un flux de metafore Cascada de catahreză Deversarea de "corespondențe" Aproape ca păsările Juan Gris care schimbă aripi cu morile de vânt Dar aici păsările se împrăștie de zgomot Și chijotismul este de partea morilor de vânt Căci în fața noastră nu este un sul de strofe și nu o pânză a unui tablou, ci o pânză returnată odată- a istoriei Patriei și Revoluției Și pe această pânză este scris cu sânge, și nu cu metafore plastice și corespondențe retorice Aici, doar "cetățenia" unui act social real este convingătoare luptă de clasă Și Blok însuși, în cele din urmă, nu poate decât să mărturisească: " Toți am fost, parcă, înălțați pe un munte înalt, de unde / ne-au apărut împărățiile lumii în strălucirea fără precedent a unui apus de liliac; ne-am predat apusului, frumoși ca reginele, dar nu frumoși ca regii și am fugit de ispravă " A fugit de isprava Evadare Fuga de faptă, acțiune, serviciu, cetățenie Și de aici din nou avem în fața noastră un exemplu de act creativ incomplet, nu cuprinzător - pentru că în afara societății - hotărât Iar pentru a completa și a încununa o serie de exemple ale noastre, să ne alăturăm acestei afirmații lipsă printr-o nouă afirmație - expuse conștient-programatic

prin meadru nu mai puțin complex al procesului de creație al altui poet Această legătură este legătura atitudinii conștiente Și imaginea completă de sub acest semn va fi completată de declarațiile lui Maiakovski Poate că ar fi posibil să nu ne referim la alte exemple (anterioare), deoarece aici linkul de care avem nevoie este prezentat în întregime și în detaliu? Și totuși - nu În primul rând, în declarațiile sale despre acele zone ale unui singur și complet proces creativ care domină restul în descrierile anterioare (și uneori apar în ele ca exhaustive și exclusiviste), Mayakovsky este extrem de zgârcit și ascet El pune un accent extins pe atitudine și scop social Și această parte a ei ne este deosebit de dragă și apropiată Și în al doilea rând, pe lângă aceasta, dezvăluie o imagine a procesului său creativ, în principal în domeniul pur ritmic și verbal-figurativ El nu atinge deloc sfera imaginii color și, între timp, întrebările de rezoluție figurativă a temei reprezintă principala problemă a analizei noastre de față Și în interesul acestei probleme, este necesar să atribuim din afirmațiile lui Maiakovski, transpunându-le în limbajul culorilor, toate acele considerații pe care el le expune despre inseparabilitatea cursului ritmic al poeziei sale cu teza lor originală, toate acele vicisitudințe pe care o suferă în formarea ei apariţia unei imagini ritmice Aproximativ în același mod (cum am văzut mai sus) contururile, limitările și umpluturile paletei de culori sunt falsificate în ceea ce înțelegem prin termenul de dramaturgie a cinematografiei color PEDIGREE DE CULOARE A "MOSCOVA " Impresie iniţială În viaţă Din viata O premisă din care se va naște apoi o senzație generalizată, care va apărea apoi, ca și Proteus, prin cele mai neașteptate soluții imaginative particulare și situații particulare Smolensk [od] Locuiesc într-o mașină pe marginea nodului de cale ferată Cel mai rau La amurg Seara Trenul de marfă merge înapoi Șaizeci de vagoane Nu striga Nici nu opriți Nu striga Nici măcar să știi despre tine la celălalt capăt La mașinist Ea este depusă de un sentiment viu, acut, generalizat, al inexorabilității oarbe a apariției ceva teribil Acesta este sentimentul de haiints* al autorului Și apare constant în opus'ax-ul lui printr-un sistem diferit de imagini private care poartă același sentiment ascuțit a ceva experimentat odată (Ca o traumă Autorul are și un astfel de aspect tematic] - Oedip care se repetă și autodistrugerea prin fiul său muribund (Isaac) - de la Styopka în Lunca Bezhin până la Vladimir] Andreevici la Grozny - ambele sunt tragice în soarta lor și a tablourilor!**) - urmărește - de asemenea (engleză) N Dacă cineva crede în tehnica lui Freie Einfalle*, poate găsi o sursă - chiar mai devreme - și pentru aceasta (Cel puțin în ordinea eines freien Einfalles apare aici!) În copilărie, foarte devreme, mama m-a speriat Ea a spus: "Crezi că sunt mama Nu sunt mamă deloc " În același timp, ea a făcut o față nemișcată cu ochi sticloși ținți și s-a deplasat încet spre mine Acolo ai găsit toate acele elemente caracteristice ** Față nemișcată Mască cu ochii fixați (Lipsa unui chip viu!) Și un rostogolire lentă, lent în implacabilitate amenințătoare Trenul de marfă a trecut și el încet, fără să clipească din ochiul roșu al lanternei de pe botul tocit al ultimului vagon La fel și "porcul" cu o fantă întunecată în căști în loc de un ochi viu! Prima (poate), și nu prima, dar cea mai puternică dintre primele) întruchipare a acestui sentiment de inexorabilitate plictisitoare zdrobitoare este în filmele mut Scările Odesa ("Potemkin") Cizme de soldat Fără chip ("Șoferul" nu este vizibil!) Pregust foarte îndepărtat *** culori: cizme negre și strălucitoare (lustruite special Există chiar și o fotografie despre cum se face acest lucru) Pregustarea muzicii este implacabilitatea

ritmului în montaj [ ] Același lucru este valabil și pentru filmele sonore Porc cavaler ("Alexander] Nevsky") N Wu the way **** primul lucru care a fost determinat pentru imagine a fost tocmai imaginea "porcului săritor" înainte de orice concretețe reală Prima schiță de editare - chiar înainte de coluziunea cu Pavlenko - din primul cadru - "un porc sare", măturând totul în cale Apoi și-a luat locul în film Senzația de culoare este deja destul de evidentă: se apropie un complex de culori clar definit de o culoare diferită de cei care se apropie Este de remarcat faptul că aici amenințarea iminentă - "neagră" - este, parcă, în negativ: cavalerii sunt albi Prin paradox (c[on]f[érer] the wliit- * - circulația liberă a asociațiilor (germană) **'-Iată-le, toate elementele caracteristice (engleză) *** - anticipare (engleză) **** - de altfel (engleză) ness of the Whale de Melville în "Moby Dick", așa cum este citat * în "Film Sense" de Jakoy "sub marca mea") Muzica rezolvă aceeași problemă zdrobitoare Fuziune cu muzica Și în acest episod prin excelență** Din nou - o masă fără chip de cavaleri - boturile de oțel ale căștilor! [ ] La fel și în imaginile cinematografului color Discuții fără rezultat în comisie despre Giordano Bruno Experimente cu culoarea pe scena Teatrului Bolshoi în ultimul act al "Valchiriei" O triplă schimbare de lumină în întregul fundal în "Adio lui Wotan" (argintiu, cupru, albastru) și lupta motivelor ușoare de flăcări albastre și stacojii pentru a se potrivi cu scorul din "Feuerzauber" "Propunerea" complet neprevăzută și absurdă a lui Zel'dovich de a face o imagine despre lupta împotriva ciumei Și dintr-o dată se bazează pe impresia mea inițială "Blind Relentlessness" va deveni neagră - moartea neagră - o ciumă care consumă toate vii și colorate Sub acest aspect, este desenat episodul central, inițial (și singurul!}: ais Auswuchs *** motive din "Feast in the Time of Plague" - un carnaval pestriț al "dansătorilor pe vulcan" este înghițit de un pârâu de procesiuni funerare (există chiar și o schiță a teraselor de margine, cum ar fi fațadele de grădină, palatele italiene, unde este planificat acest aflux de procesiuni monahale negre în diversitatea sărbătorilor) Apoi toată culoarea se oprește practic Culoarea nu este încă importantă din punct de vedere tehnic Intru într-o lungă reflecție și pregătire a unui scenariu cu adevărat colorat Ce sa aleg? Se fac filme "muzicale" despre compozitori (Strauss, Schubert, Chopin) "Culoarea" este, de asemenea, logic să faci despre pictori Deci, nici una, nici alta nu se poate face! Și ce să faci când vei face nu doar o culoare, nu doar un muzical, ci și un film muzical-color? Ce ramane? Cine rămâne? POET! Nici unul: culoare dreaptă Nici: muzică dreaptă Dar tocmai fuziunea sinestezică a ambelor Și atunci apare cea mai acută impresie din * - cf albul balenei de la Melville (în) "Moby-Dick", așa cum este dat / franceză și engleză) ** - predominant (franceză) *** - ca un proces (germană) Cea mai clară pentru că imaginea aferentă apropierii fatale a întunericului a fost apoi dezvoltată exploratoriu pe o operă vitală * Despre opera lui Gogol Andrei Bely Apoi s-a stabilit în cartea "Maestria lui Gogol" Am auzit de la Bely oral Și un raport Și într-o conversație cu el la Chistye Prudy Cartea conține statistici detaliate de culoare ale paletei lucrărilor lui Gogol prin toate etapele lucrării sale Urmează la unison cu debutul tragic al nebuniei mistice și al întunericului prin psihicul lui Gogol, de la Evenings on a Farm până la volumul al doilea din Dead Souls Și asta m-a atras pentru că aici, prin opera lui Gogol, ca în Ciuma mea, capătul negru și gri mănâncă treptat albastrul stacojiu sclipitor, de la care începe creativitatea Calea spectrului tragic de la strălucitor și colorat la monoton și negru din caracteristicile paletei opusului a

fost separată de creații și a format o proiecție inversă asupra episoadelor biografiei În timpul acestei alunecări, el a alunecat simultan de la Gogol la Pușkin! Probabil pentru că biografia lui Gogol este sumbră și incoloră Și viața lui Pușkin este viu colorată, cu tragos alb-negru și negru la sfârșit Duel alb-negru în zăpadă Iar cadavrul, pe ascuns, noaptea, galopând în noapte, luat de jandarmi Și linia de "rock" și groază inexorabilă este din nou albă Un alt țigan al perioadei "țiganilor" transmite: să vă fie frică de alb Albul trece prin tragic și eronat O verighetă căzută când Natalie poartă un voal alb Forma albă a lui Dantes-blondă Un văl alb de zăpadă s-a întins ca un giulgiu sub picioarele celor care împușcă pe Insule Deci, există o nota cheie Și chiar înainte de duelul alb-negru - o pestriță de călărie în jurul insulelor Prin mulțimea de patinaj - Pușkin se grăbește la moarte (Muzică jucăușă de sanie cu un requiem iminent în bas!) Apoi totul se desfășoară de la sine (vezi descrierea detaliată) Cu toate acestea, "Pușkin" intră în "portofoliu" În , culoarea este încă complet imposibilă * Aici: pe totalitatea lucrărilor "Teribil" apare în , care se rezolvă și în culoare, dar în cheia "un călugăr negru (un rege cu glugă) pe un perete alb", adică o schemă redusă de culori negru-gri-alb Apoi, există o adâncire mare în zona de gamă texturată (brocart, blană, catifea, pânză) - datorită uimitoarei abilități foto-timbre a Moskvin - acest lucru s-ar putea face Dar "Ivan" a luat o nouă întorsătură figurativă a unei teme transversale în situație și în intriga, și tocmai în locul care putea înflori și sclipi de culoare și deci * Scena uciderii lui Vladimir Andreevici N Wu the way - în acest caz - spre deosebire de "Alexander] Nevsky" - acesta s-a dovedit a fi nu primul episod care a apărut în imaginație, ci chiar ultimul dintre episoadele secundare (de bază) Și, în plus, este o "ciumă" pură: sinistrul de aici este dat negru (veșminte negre ale oprichninei "monahale") N N Pentru orice! Inexorabilitatea negrului care avansează, aici este deja clar și conștient culoare și luată drept culoare (cavalerii albi sunt pe jumătate înțelepți!) Iar în episodul dansului - înainte de asta - sutanele negre au "înghițit" aurul caftanelor Un noter ***: în fața Livoniei, sutanele au zburat instantaneu (spre deosebire de cea lentă de aici) de pe aurul caftanelor și, scânteind, săbiile au zburat în sus: tema negrului fatal a fost depășită de strălucire a argintului sabiilor si a brocartului de aur al caftanelor (dupa scena uciderii lui Fe Dor) si În mod conștient, setarea de culoare a fost atât de intensă încât în acest moment, și în acest moment al celei de-a doua serie, adevăratul Durchbruch **** a avut loc chiar în cinematograful color: am trecut la fotografierea color Iar principiul absorbției caftanelor aurii de către sutanele negre a fost extins (volens-nolens! *****) la însăși natura obiectului - după episodul de culoare, continuarea filmului din nou "a crescut" într-un negru -film alb și alb (în scena crimei filmată mai devreme în Alma-Ate în alb-negru) Dar acest volens-nolens a fost aranjat atât de inteligent încât părea a fi o rezoluție concepută în mod deliberat: a fost atât de organic și fundamental adevărat după imersiunea picturală în întuneric în interiorul câmpului cadrului - întregul sistem de cadre a fost cufundat în întunericul unui negru și fotografie alba! ("Extinderea" cursului de culoare) * Există un gol în manuscris ** ca opus *** - a observa (franceză) **** - descoperire (germană) ***** - vrând-nevrând! (lat) A parte* A doua serie, după cum știți, a fost un dezastru Doamne să dea ca aici să se repete același lucru în culoare, ca și în cazul sunetului în Bezh[in] Meadow! Și acolo, într-un episod, a fost rezolvat fundamental (și practic) contrapunctul sonor-vizual, ceea ce a alimentat mai târziu

principalul lucru în Nevsky Dacă s-ar fi întâmplat asta cu următorul lucru, care va fi hrănit și în domeniul culorii de acest episod, care a rezolvat problema de la Grozny! Și așa ceva, depășind "Pușkin", ar putea fi exact "Moscova " Aici culoarea funcționează cu întregul spectru - curcubeul În primul rând, scări separate ale culorilor sale constitutive Apoi irizația întregului - astăzi și mâine Și tema fatală a negrului ar trebui să meargă ca tema întunericului forțelor întunecate care luptă cu părțile luminoase ale culorilor spectrului timp de opt sute de ani și zdrobite la final de artificiile gloriei noastre** Pentru "Moscova" ca subiect luat nu biografic personal, ci cosmic (de două ori: ca o biografie a unui oraș și ca o biografie a actorilor care trec dincolo de o generație în piloni întregi voltaici ai nașterii), este necesar să luăm ca bază nu o schemă individuală a spectrului și a caracteristicilor tonale ale picturii, ca în Pușkin (acuarelă, ulei, gravuri în lemn cu o pată colorată, grafică și semitonuri transparente, tonuri pure ale corpului (Van Gogh), negru cu culoare, blanc et noir ***), iar spectrul general natural, de bază, prin - "etern" SPECTRU CA ASTA SAPTE DINTRE FLORIILE LUI Ca și în ceea ce privește elementele, există patru elemente ale elisabetanilor (foc, apă, aer, pământ), deși pentru "Moscova" este mai bine să le luăm conform relatării chinezești a elementelor - cinci (lemn!, pentru că lemn!! - ce buștean, Moscova de lemn!) Astfel, se dovedește ca nouă părți Paradisul - Rublevskaya - curcubeul începutului (zeii din Wagner trec la începutul tetralogiei de-a lungul curcubeului - podul) cu / e **** origine patriarhală Cel mai probabil, înecând primul germen al contradicțiilor sociale] în fumul negru rostogolit al tătarilor * - în lateral (italiană) ♦♦ Adică, din nou, o "temă transversală", dar de data aceasta luată aici într-o întorsătură bruscă: apariția luminii care suprimă întunericul (Un notar: Stepok - o rază de lumină într-un regat întunecat - a murit din cauza forțelor întunecate ale kulakilor din sat) (Notă de S M Eisenstein) *** - alb și negru (franceză) ♦♦** semn de potrivire Fundația Moscovei Schițe de eroi Dezastrul tătar Acesta este materialul primei părți, prologul Așa cum ar trebui - în epilog, o repetare completă inversă Hoarda neagră a fascismului a fost măturată - saluturile ard ca un curcubeu Punctul cel mai ascuțit al conflictului dintre forțele sociale], clar bătut din punct de vedere psihologic până la capăt de personajele jocului live în situații și situații super-dramatice În șapte episoade intermediare prin scalele corespunzătoare de conflict cu negrul (Sunt încă multe de gândit despre contrapunct, bazat pe o analiză a istoriei și o decizie cu privire la ce să ia din istorie) Versurile se potrivesc de minune Undeva pământul este problema luptei pentru pământ Fiind propriul nostru pământ, nu vom renunța la el (și, poate, va fi ca o luptă socială] în jurul pământului) Verde Borfa (albastru) - Marea Moscovei este ca un ocean de bunăstare planuri de cinci ani în creștere debordând în presiune (Krasnoye) - incendiul din și Armata Roșie din - [ani] Foc Stele de la Kremlin GV Cel mai probabil, schema este următoarea: forțe roșii și negre în lupta de-a lungul veacurilor, marcată de fundaluri spectrale (***!) * * Aerul este păsările de oțel ale aviației noastre Lemn - lemn Moscova Să adăugăm: Piatra - piatra alba Să adăugăm: Aur - cupola aurie Probabil turnarea în snopi de scântei aurii (Industrial] Moscova) Portocale GV Undeva la mijloc, un curcubeu ar putea deveni "parodic", adică nu ca raiul și extazul (prolog - epilog), ci ca iadul Și un astfel de loc: textil, chintz Moscova a grevei Morozov!!! Personaje Ele sunt mai întâi conturate ca imagini din moralitatea În centru se află eroina-țesătoarea - ea este și "Moscova" Amintiți-vă de Soldadera -

alias Mexic! * Trei stele - așternutul lui S M Eisenstein, adică "razo lua " Acest lucru ne oferă un detaliu al țesutului de-a lungul veacurilor De la roata care se învârte, prin fabrică până la multi-mașina de astăzi (Perioada bucolica, chintz Moscova Morozov, Dusya Vinogradova) Două "hack-uri" De lucru și [ ] ţăran De la meșteșugar la metalurgist moscovit și trecerea sa de la meșteșugăr la designer și nou intelectual Și de la un sokhach la un fermier colectiv Ambele arată tendințe clare Cheia succesului este doar în unirea ambelor Conștiința și elementul Fluctuațiile eroinei în funcție de prevalența influenței unuia sau celuilalt "Capitalist" De la un stăpân feudal (?) la un kulak mâncător de lume, la un producător, la un aliat al intervenționștilor, la afide , , , poate în situația inițială - trei frați Senior ( ) Atât ( ) cât și ( ) lucrează pentru el, lucrează pentru el Ar fi bine să înfășurați versurile înainte de fum cu reversul: dreapta si stocuri de doi frati in curtea celui de-al treilea Și filatorul intervine E tot p[ar] exfemple] * si destul de cretin ** Episodul "a doua hoardă" - hoarda [/ , din care iarăși Moscova - Rusia este exact ca Moscova! - salvează Europa: există o miliție și o femeie partizană Vasilisa Problema iobăgiei (conform dramei nescrise a lui Griboedov) Bine cu sinuciderea unui bărbat Vasilisa plângătoare (Yaroslavna démocratique ***, și plecarea celuilalt în luptă MOSCOVA SCHEMA SITUAȚIILOR La infinit **** Expandându-se în spirală, repetând în noi calități și noi aspecte cheie și puncte de cotitură ale istoriei: p[ar] exfemplej trei hoarde: Tătari, [an], germani Moscova a salvat Europa de toată lumea * - aici - aproximativ, aproximativ (franceză) * - slab de minte (engleză) * - democratic (franceză) * - Până la infinit! (lat) Moscova devreme Toate în cheia Rublev (c[on]f[érer] *, prima parte a "Pușkin" în tonuri de acuarelă de la începutul secolului al XIX-lea) Moscova secolul al XVII-lea P[ar] exfemple], apărarea Lavrei Trinity-Sergius (Sapega) Trage în Zagorsk (Oooh! Cât de luxos la culoare!) Ar fi frumos iarna Moscova este albastră (Prima notă **) Prinți și regi au mers la mare Am spus - marea, vino la noi și întinde-te la picioarele noastre (personajul principal *** intonație "poveste") O parte se referă la Marea Moscovei (a da prin aceasta, sau mai degrabă, prin aceasta a da un plan pe cinci ani (care? ****) Inundația din Uglich (dacă nu încă, faceți niște ***** analoge) Ei lasă ceea ce a fost predat inundațiilor de viitoarea Mare a Moscovei Își părăsesc casele fericiți Pleacă cu tristețe la război Prost trist, apoi cu bucurie De ce să nu o faci în ordine inversă? De aici: de ce să nu faci cronologie de sărituri ****** în basm, adică succesiunea nu este calendaristică, ci tematică (În drame, aceasta este Familia Conway a lui Priestley) Aici luăm metoda asociativă a tranzițiilor una la alta - aceasta va dezlega mâinile în mânuirea spectrului, care, ca secvență de culori, trebuie susținută corect progresiv (Aici pentru a dezvolta pe ansamblu principiul prin care a fost montată uvertura seriei a doua din "The Terrible": modul în care creditele citite de Levitan cad pe personajele] corespunzătoare Iar personajele cu mediul, în plus, reproduc scenele de șoc (în ordinea corectă) din prima serie contrapunct incredibil de făcut aici But en grand!et en forme libre!******* În plus, oferă astfel de oportunități Evident, "focul Moscovei" este roșu Dar "apărarea revoluționarului] Moscovei" nu este, probabil, fără roșu Iar joncțiunea acestor două episoade - vecini naturali tematic - este posibilă Inundarea orașului și a satelor (oraș sub apă *****) * ♦♦ **♦ **♦♦ ***** ***** ****** ******** compara (franceză) - (foarte primele note) (engleză) - caracteristică de conducere (engleză) - (ce?) (engleză) - (dacă nu încă, fă ceva asemănător) (engleză) - cronologie de sărituri (engleză)

- la scară mare! Și în formă liberă! (Limba franceza) - (Oraș subacvatic) (engleză) "Kitezh" "Sadko" "Clopot scufundat" Santa Catalina, plimbare cu Charlie Fundurile de sticlă ale bărcilor cu aburi și regatul subacvatic Aparent, negrul, ca într-o haină uzbecă, prin culorile rampante (la direcția profetului) este cu siguranță un fir negru (nu uitați că un bărbat poartă un halat) Așa că va fi necesar să țesem prin spectrul schimbător de culori linia neagră a inamicului Capitalist] și intervenționist (De asemenea, personajele sunt transversale) (Cilidru Frac Polițist SS etc *) În "anii negri" - negrul absoarbe și iese De exemplu,) carbonizată Moscova (-) sau) holera Moscova (episodul "calico Moscova și greva Morozov")) Moscova care arde sub tătari nu este flacăra stacojie a auto-imolarii (protestului) din [ode] (c[on]f[érer] Habacuc și auto-inmolarea schismaticilor - ca tendință în spiritul natural**, dar fumul negru avant tout** * - acoperind imaginea vesela de paradis a Patriei noastre Invazia tătarilor este ca Moscova, care nu a permis Asiei să distrugă Europa Acest lucru se repetă mai târziu cu fascismul De aici Moscova este salvatorul lumii, salvatorul Europei Moscova Pictura icoanelor De lemn Piatra alba Calico (textil) Fonta (industria grea a venit la Moscova odata cu revolutia) Oțel (avioane și tancuri - militare) Armata Rosie Curcubeul, artificii, transformându-se într-un heliport multicolor de înflorire pașnică după război Moscova este în creștere și invincibilă "Mâinile de la Moscova" de-a lungul secolelor (azi - astăzi) [anul] XVП în [ek] Sapega, poate [poate] fi], înfrângerea Moscovei de către tătari (sub Ivan sau mai devreme?) **** indestructibil și linie revoluționară ***** Revoluţionar Grevă Morozov, revoltă de holeră * - SS etc * - ca flux în spiritul natural (engleză) * - în primul rând (franceză) * - indestructibil (engleză) * - linie revoluționară (engleză) Execuția lui Pugaciov (M[poate] fi], Pugachev este o familie*?) Krasnaya Presnya [anul] (Înmormântarea lui Bauman) Ceva octombrie - Exodul ♦* în exodul P[ar] ex[emple], negru carbonizat după un incendiu De la cărbune negru la antitanc negru *** Zori Și cu zori stacojii Armata Roșie și Valoarea Steagurilor Stacojii * - familii (engleză) * - rezultat multiplu * - aici în manuscrisul antitanc "arici *" sunt reprezentați condiționat FILM CULOARE Dragă Lev Vladimirovici! Mi-ai cerut să-ți scriu pentru a doua ediție a cărții tale câteva considerații generale despre culoarea într-un film, crezând destul de rezonabil că, fără o anumită experiență practică, orice discuție despre compoziția culorilor ar fi inevitabil o abstracție sau o fantezie nerezonabilă Răspund cu plăcere, referindu-mă la experiența pe care am avut-o în legătură cu lucrarea pe culoare din tabloul "Ivan cel Groaznic" G] În chestiunile privind utilizarea mijloacelor expresive ale cinematografiei, există, în opinia mea, un punct de vedere foarte vicios, deși larg răspândit Acesta este punctul de vedere, [parcă] muzica care nu se aude este bună în film; munca operatorului, care este invizibilă; priceperea regizorului, care este imposibil de deslușit În ceea ce privește culoarea, acest punct de vedere este formulat în așa fel încât acea imagine colorată să fie bună în care culoarea nu se face simțită Mi se pare că acest punct de vedere este neputința ridicată la principiul de a face față întregului complex de mijloace expresive care participă la realizarea unei opere de film organic integral Este caracteristic faptul că această poziție este de obicei deținută de acei regizori a căror abilitate este puternic limitată de capacitatea relativă de a lucra cu actorul, fiind complet neajutorat față de alte elemente ale filmului (lucrarea cu cameramanul, compozitorul, pictorul etc ; munca cu muzică, fotografii, peisaj, editare, culoare etc) *

Între timp, mi se pare că prezența unei asemenea varietăți de mijloace expresive ale cinematografiei impune cineastului o obligație indispensabilă de a nu "încălca" în niciun fel un domeniu de expresie de dragul altuia Dimpotrivă, cineastul trebuie să fie capabil, extragând din fiecare zonă toate posibilitățile inerente acesteia, să-i dea tot ce merită în ansamblul general al tabloului Nu întâmplător vorbesc despre un "ansamblu", pentru că la fel ca un ansamblu actoricesc, de exemplu, un ansamblu se bazează pe faptul că fiecărui participant la el i se oferă posibilitatea de a se manifesta la maximum, iar aceste manifestări maxime sunt abil echilibrate prin "orchestrarea" acestor manifestări individuale, tot așa întregul complex de mijloace expresive ale filmului trebuie să atingă cea mai mare expresivitate a fiecăruia cu maxima "înțelepciune" a considerației lor reciproce Și nu vorbesc despre orchestra de aici întâmplător, pentru că în acest sens orchestra va fi pentru totdeauna prototipul cum să acționăm aici Căci în orchestră nu avem vuietul necontenit al tutti *, ci acțiunea reciprocă cel mai inteligent coordonată și schimbarea reciprocă a mijloacelor de exprimare muzicală prin "părți" separate care nu împiedică liderii dintre ei să rămână conducători și fiecare componentă la momentul potrivit cel mai clar și oportun cu conținutul temei să se arate în deplină splendoare Exact în același mod, o opera completă de film expresivă ar trebui să fie construită nu pe încălcarea reciprocă a zonelor individuale, "neutralizarea" lor de dragul celorlalți, ci pe identificarea rezonabilă la momentul potrivit în fruntea tocmai a acelor mijloace de expresie prin care la un moment dat se exprimă cel mai deplin acel element care, în condițiile date, duce cel mai direct la dezvăluirea cât mai completă a conținutului, sensului, temei, ideii operei Nu este oare evident că atunci când filmează, să zicem, focul Moscovei, regizorul filmului trebuie să fie la fel de desăvârșit în a dezvălui jocul pasiunilor personajelor sale - elementul de foc al patriotismului care le copleșește, precum și marea? de foc, cuprinzând în flăcări limbile arzătoare ale capitalei noastre antice? Și nu este evident că o greșeală în zona afișării expresive a acestei părți elementare a imaginii de ansamblu va slăbi în primul rând puterea emoțională a experiențelor și jocului personajelor, care este domeniul principal al dezvăluirea temei Dar o zonă care va cuceri până la capăt numai dacă se dovedește a fi susținută de toată puterea tuturor celorlalte componente ale mijloacelor expresive, participând la corul comun în cea mai mare măsură a capacităților lor, în conformitate cu condițiile compoziției generale * - toate deodată (muzică italiană) Repet: priceperea aici va consta în extinderea la maximum a fiecărei zone a mijloacelor expresive, putând în același timp să orchestreze, să echilibreze întregul în așa fel încât niciuna dintre zonele individuale private să nu iasă din aceasta ansamblu general, din această unitate compoziţională universală Aceasta este direct opusă poziției defetiste în raport cu mijloacele expresive, care este luată de indivizi creativi insuficient de puternici care își ascund neputința în spatele lozinelor despre "invizibilitatea" dezirabilă a componentelor individuale ale lucrării și acoperirea prin "neutralizarea" elemente expresive incapacitatea lor de a-și controla purul-sânge Aceasta este poziția care trebuie luată cu privire la orice mijloc de exprimare într-o producție de film La fel este și în ceea ce privește culoarea Adevăratul sens al celor de mai sus este că toate domeniile de expresie cinematografică ar trebui să participe la [film] ca elemente dramatice Și, prin urmare, prima condiție pentru participarea justificată a elementului de culoare într-un film este ca culoarea să intre în

imagine în primul rând ca un factor dramatic și dramaturgic Din acest punct de vedere, culoarea este complet în aceeași poziție cu muzica Muzica din film este potrivită acolo unde este nevoie Culoarea este potrivită acolo unde este nevoie Aceasta înseamnă că atât culoarea, cât și muzica sunt potrivite acolo unde și când ele, și ele sunt cele care exprimă sau demonstrează cel mai pe deplin ceea ce în acest moment al desfășurării acțiunii trebuie spus, exprimat, dovedit, convenit Uneori va fi un monolog ("Un milion de chinuri"), alteori - cuvinte - o exclamație ("Și tu, Brutus!"), alteori - absența unui cuvânt ("Oamenii tac") Uneori - o mișcare de masă ("Ofensiva pădurii [Birnam]"), uneori - un gest abia sesizabil ("Și cu un slab manpem al mâinii a mutat regimentele împotriva rușilor"), uneori - mișcarea a unei orchestre, făcându-și drum printre ariile individuale ale operei cu tema rock ("Regina de pică"), uneori - reflecții ale zorilor dimineții, scufundând scena în strălucire roșie de sânge, prevestind moartea erou ("Ivan Susanin") Fiecare în locul său - la un moment dat - este protagonist pentru un moment dat - conducând în corul general al influențelor, la un moment dat dându-i loc lui pe primul loc Tăcere Cuvânt Tiradă Evoluții în masă Gesturi slabe ale mâinii Aria sau pasaj pur orchestral O explozie de culoare Fiecare la locul lui Fiecare este ca un purtător de cuvânt al propriului loc dramatic Fiecare - ca cel mai perfect exponent al unui singur conținut într-un anumit moment dat al manifestării acestuia În același timp, impactul mijloacelor expresive merge ca acordurile Uneori, cuvântul rostit este susținut de sunetul îndepărtat al muzicii într-un mod motivat, de exemplu: un cor funerar îndepărtat sub bolți, o pipă de cioban în distanța ceață a câmpurilor, un vals în camera alăturată; sau nemotivat, când nevoia interioară de muzică este atât de mare încât nu se poate pune problema "motivației cotidiene" a prezenței acesteia Uneori, desfătarea elementelor nestăpânite izbucnește odată cu o cascadă de sunete care cad asupra ascultătorului sau, plutind ușor în lumina lunii, introduce odată cu ea transparența albastră a temei lirice a unei orchestre înfundate Atât acesta, cât și altul, și al treilea - ca elemente constitutive care conferă jocului sau situației, poziției scenice sau actoriei o irezistibilă ușurare a impactului emoțional, care, prin toate mijloacele de expresivitate dramatică, își caută în prezent întruchiparea dramatică moment ca element lanţul dramatic al întregului Și în fiecare moment dat, fiecare regiune trebuie să cunoască limitele locului său Și fiecare dintre ei știe că, pregătindu-se să strălucească ca un lider în câteva minute, va încerca cu atât mai sârguincios să se ascundă mai întâi în plictisire, să se ascundă în inaudibilitate, să se dizolve în invizibilitate Dar nu pentru a "neutraliza" în cercul altor mijloace, ci pentru a se retrage pentru a sări mai bine și prin invizibilitatea anterioară pentru a crește impactul aspectului său Deci, privim culoarea ca pe un element al dramaturgiei generale a filmului Și prin intermediul aplicației - undeva în aceleași dimensiuni și aplicații cu muzica Ideea că, spun ei, culoarea într-o poză color este mereu pe ecran prin film, iar muzica "apare" doar atunci când este nevoie, nu schimbă nimic aici Și asta pentru că considerăm un film ca fiind muzical, nu atunci când la un moment dat apare pe ecran un acordeonist, în alt moment se cântă o cântare, iar în restul timpului filmul este doar conversațional Considerăm un film a fi muzical, în care absența muzicii pe ecran este citită ca o pauză sau cezură: uneori chiar și un întreg clip de lungime, dar la fel de strictă considerație (ca să nu spun - numărare), ca o întrerupere a sunetului luată în considerare ritmic, ca bare de tăcere strict numărate într-un singur

sistem comun de bare de sunet Într-un asemenea caz, continuitatea muzicală prin imagine este inviolabilă; iar dacă muzica clară este dezactivată de pe ecran, atunci într-un curs muzical nu mai puțin strict ea este continuată și condusă mai departe de "muzica dialogului", și nu doar mormăitul replicilor, alternanța plastică a elementelor peisagistice, țesătura tremurătoare de desfășurare a experiențelor personajelor, ritmul de montaj în cadrul episoadelor și ritmul episoadelor de conectare a montajului unul cu celălalt Exact la fel ca culoare Până când situația îi cheamă tocmai elementul la dezvăluirea dramatică a unui anumit moment, iar el evită să taie ochiul cu albastru și auriu într-un moment în care toată atenția ar trebui concentrată pe foșnetul cuvintelor abia șoptite și nu inundă câmpul de viziune cu verdele strălucitor al ținutei în momentul în care atenția este nituită pe buzele tremurânde ale eroinei palide de moarte Ascunzându-și în momentul de față puterea de autoafirmare, culoarea de aici nu face mai mult decât ceea ce face cadrul, tăind de dragul primului plan în același moment tot ce este străin, capabil să distragă atenția la scara planului general din singurul lucru esenţial pe care îl serveşte prim-planul Dar, din nou, aceasta nu este "neutralizare", pentru că aceasta este doar o cezură de culoare, salvând forțele elementului de culoare pentru a doborî asupra privitorului valurile mării indigo-negru, mărginite de spumă albă, sau lava stacojie de foc curge de sub pufurile de fum negru-maroniu exact la momentul potrivit, când jocul este deja pornit, nici masele, nici imaginea însăși a puterii elementelor, susținute chiar de vuietul eliconurilor, nu sunt decolorate incapabil să evoce până la capăt impresia necesară Dar să ne abținem de la a îngrămădi în continuare "cuvinte frumoase" de descrieri colorate emoțional Să trecem la proza meșteșugului color din interiorul filmului După ce am învățat că "linia" de culoare își împletește cursul prin mișcările complotului ca o altă parte independentă în polifonia dramatică a mijloacelor de influență ale filmului, să aruncăm o privire mai atentă la "cum se face" și la "ce este necesar pentru asta" , ce este o "imagine color", în diferența de "obiectele colorate ale imaginii" π "imaginile color" ale cadrelor individuale, înlocuind o suită de culori prin intermediul unei suită de culori - purtătoarea unei "linii dramatice de culoare" semnificative a întregului Când vorbesc despre funcția dramatică a culorii, vorbesc despre ea în două sensuri: și ca subordonare a elementului de culoare unei anumite structuri dramatice, care simultan și prin culoare (împreună cu alte elemente) întruchipează înțelege, și mai larg înțelege prin viziune dramatică, culoarea este un element activ în interiorul ei, care exprimă un început volitiv conștient în interiorul celui care o folosește, în contrast cu status quo-ul amorf al "darii" a culorii naturale Formarea expresiei culorii - spre deosebire de realitatea cromatică a culorii fiind în natură și fenomene, dincolo de voința celui care creează "neprecedentul" din acest "existent", din acest echilibrat în sine astfel încât este chemat să servesc ca expresie a gândirii și sentimentelor care l-au atins Și de îndată ce începem să privim situația cu culoare în acest fel, recunoaștem imediat situația familiară Vedem imediat că în stadiul de stăpânire creativă a culorii, problema se află exact în aceleași contururi ca și pe calea stăpânirii noastre când am întâlnit prima dată problema montajului, așa cum a fost mai târziu, când problema sunetului- combinația vizuală a apărut în fața noastră, deoarece, probabil, va sta în fața noastră când vom trece de la cinematograful color la stereo și mai departe la televizor Care a fost, în esență, trecerea de la filmarea fenomenului "de la un punct "

la filmarea în sala de montaj? Cu foarte mult timp în urmă am scris despre asta și chiar mai demult am făcut-o, doar pe baza motivului cel mai primar de aici Din motivul principal - de a rupe "în sine" "ființa" dată, amorfă, neutră, irelevantă a unui eveniment sau fenomen - pentru a-l reasambla împreună, după viziunea lui care îmi dictează atitudinea față de el, crescând din ideologia mea, viziunea mea asupra lumii, care este viziunea noastră asupra lumii, ideologia noastră Și de fapt din acest moment începe n, în contrast cu reflecția pasivă - o reflectare conștientă a fenomenelor realității, istoriei, naturii, evenimentelor, faptelor și acțiunilor; și se formează o imagine dinamică live creată, în contrast cu reproducerea pasivă Simbolul acestuia din urmă, așa cum ar fi, este "planul general", unde relația dintre elemente este prescrisă de ființă, și nu de relații, unde succesiunea considerației este dincolo de voința demonstrantului, unde decisivul nu este relevat, unde secundarul este amestecat cu principalul, unde interconectarea elementelor evenimentului nu servește ca expresie a înțelegerii mele asupra conexiunilor și medierii! etc etc etc (Aici mă refer la planul general "construit" fără pricepere, organizat după principiul compoziției tabloului, remarcabil tocmai pentru că în acest caz avem, în esență, un întreg strict montat-calculat - dar indiferent de bucata din fenomen smuls de cameră "așa cum este") * - situația actuală (lat) Și acest "plan general" în procesul de formare a metodei de montaj a fost împărțit în elemente separate, acestor elemente li sa dat o semnificație diferită prin intermediul dimensiunilor diferite și s-a stabilit o nouă succesiune reciprocă și conexiune între elemente - numai cu scopul de a conferi existenței anterior pasive a fenomenului o eficacitate dinamică [dramatică] de devenire prin care vorbește atitudinea față de fenomen, o viziune asupra fenomenului ca expresie a viziunii asupra lumii Astfel, o atitudine creativă conștientă față de fenomenul reprezentat începe din momentul în care coexistența irelevantă a fenomenelor este deconectată și în schimb se stabilește o interconectare cauzală a elementelor sale individuale, dictată de atitudinea față de acest fenomen, care la rândul său este determinată de viziunea asupra lumii a autorului Din acest moment începe stăpânirea mijloacelor de montaj ca mijloc de exprimare cinematografică Exact aceeași imagine se repetă în cazul montajului sonor-vizual Arta montajului sonor-vizual începe din momentul în care, după etapa de pur și simplu afișare a legăturilor vizibile, autorul trece la etapa de stabilire a legăturilor și, în același timp, a unor astfel de legături care reflectă esența conținutului pe care dorește să-l facă exprima despre acest fenomen și, influențându-l, transmite spectatorului Strict vorbind, cinematograful sonor-vizual, ca zonă specială de expresivitate în artă, începe din momentul în care scârțâitul unei cizme a fost separat de imaginea unei cizme scârțâitoare și nu a fost pus pe cizmă, ci pe un chip uman, care ascultă alarmată scârțâitul Aici, într-o mai mare claritate, se dezvăluie procesul despre care am vorbit mai sus În primul rând, legătura pasivă-cotidiană dintre obiect și sunetul său este întreruptă În al doilea rând, se stabilește o nouă legătură, care nu mai corespunde pur și simplu "ordinei lucrurilor", ci temei pe care eu, în acest caz, mi se pare necesar să o exprim Ceea ce contează pentru mine nu este că cizma tinde să scârțâie Altceva este important pentru mine - reacția la acest scârțâit din partea eroului meu, a răufăcătorului sau a personajului meu este importantă pentru mine; ceea ce este important pentru mine este acea legătură cu un alt fenomen pe care îl stabilesc, în funcție de ceea ce în momentul de față va exprima cel mai amănunțit ceea ce am nevoie pe tema Poate că, într-o combinație

sonor-vizuală, acest lucru este cel mai evident și tangibil, deoarece în acest caz, în mâinile noastre, ambele zone combinate există sub forma a două benzi independente, pe una dintre care sunt aplicate imagini, iar pe cealaltă sunet este înregistrată Și toată varietatea îmbinării lor între ele și cu nenumărate alte benzi sonore este doar o complicație și o îmbogățire a acelui flux de imagini sonoro-vizuale, în lanțul căruia este transferată tema mea, care a explodat inerția "ordinii" necugetate a lucrurilor" în numele exprimării atitudinii autorului meu față de aceasta, față de această ordine de lucruri Trebuie să învățăm exact același lucru în abordarea noastră asupra culorii, π zăbovesc atât de important pe aceste etape anterioare deoarece fără o asimilare perfectă a aceluiași proces și în raport cu culoarea, nu este posibilă nicio știință rezonabilă a culorii prin imagine, așa cum este este imposibil de stabilit chiar și cele mai elementare principii ale culorii-deniei cinematografice Până când suntem capabili să simțim "linia" mișcării culorii prin film, ca aceeași linie care se dezvoltă independent, ca și linia muzicii, care pătrunde în mod egal în cursul mișcării obiectului în ansamblu, nu avem nimic de-a face cu culoarea în cinema Acest lucru a fost extrem de evident în cazul unei imagini și a unei coloane sonore, care sunt ușor combinate între ele în orice combinație de sunet Este și mai ușor să simțiți acest lucru într-o combinație de linii individuale - părți individuale ale instrumentelor individuale dintr-o orchestră sau o serie de fonograme suprapuse una peste alta (cel mai simplu caz: o linie de dialog - pe o linie de muzică și o linie de "zgomote" - pe ambele linii luate împreună) Este mult mai dificil să simțiți tangibil linia de culoare, care, în totală analogie cu aceasta, ar trece prin linia imaginilor obiect exact în același mod în care, să zicem, linia sunetului muzical o pătrunde Și între timp, fără acest sentiment și sistemul rezultat de metode specifice de rezoluție a culorilor, practic nu se poate face nimic De asemenea, trebuie să fii capabil să stăpânești din punct de vedere psihologic aceeași "separare" care a avut loc în stadiul inițial de stăpânire a construcțiilor de montaj și a combinațiilor sonoro-vizuale, de unde ar putea începe priceperea și arta reală a ambelor Noțiunea de continuitate între culoarea unui obiect și sunetul său de culoare trebuie disecată aici Așa cum scârțâitul a trebuit să fie separat de cizma care scârțâie înainte de a deveni un element de expresie, la fel și aici ideea de portocală trebuie separată de colorarea mandarinei înainte ca culoarea să poată fi inclusă în sistemul de mijloace controlate conștient de expresie și influență Dacă nu înveți să citești trei portocale pe o bucată de gazon, nu numai cu trei obiecte așezate pe iarbă, ci cum trei pete portocalii pe un fundal verde comun - este imposibil să ne gândim la orice compoziție de culoare Căci altfel nu există nicio modalitate de a stabili o legătură compozițională de culoare între ele și două geamanduri portocalii care se leagănă în semiverdele apelor albăstrui-transparente Nu ține cont de crescendo din bucată în bucată în mișcările lor de la portocaliu pur la roșu portocaliu și din iarba verde care se întinde din apa albastru-verzuie, astfel încât după încă un pas sau doi petele portocalii-roșii ale geamandurilor aprins ca un mac stacojiu pe fundalul cerului în care amintirea verdeață, care tocmai a alunecat ca notă principală în valurile golfului, în care a crescut verdele suculent abia albastru al ierburilor, abia sclipește Căci nu este o mandarină care se revarsă într-o floare de mac, trecând printr-o geamandură Și nu iarba este cea care crește în cer, după ce a trecut prin elementul de apă Dar portocaliul, strălucind prin roșu

portocaliu, își găsește completarea în stacojiu, iar albastrul ceresc se naște din albastru-verde, generat de verde pur cu o scânteie de albastru în modulațiile sale Deci, dintr-un motiv oarecare, avem nevoie în mod obiectiv de trei seturi: trei portocale, două geamanduri și o floare de mac sunt combinate împreună printr-o mișcare generală de culoare, susținută de revărsarea fundalului, exact în același mod în care contururile și tonalul sunetul unei fotografii gri, capabil să îmbine într-un singur ton vizual modelul unei eșarfe legate în jurul capului, cu ondulații ale ramurilor de mesteacăn și capace de nor, sau în piese dinamice - creșterea vitezei de mișcare de la cadru la cadru , luate în considerare corect de la piesă la piesă Așa este situația la nivel îngust plastic, indiferent de cel plastic Dar situația este exact aceeași când mișcarea culorii nu mai este doar un debordare de culori, ci capătă un sens figurat și își asumă sarcinile de nuanță emoțională Apoi "scara" de culoare, care pătrunde în vizibilitatea obiectivă a fenomenelor colorate cu regularitatea cursului său, deja ecou exact cu mijloacele sale ceea ce face partitura muzicală colorând evenimentul cu emoție Apoi, reflexele incendiului se îngroașă "amenințător", iar stacojiu devine tematic stacojiu Apoi albastrul rece înfrânează desfătarea dansului petelor portocalii, ecou la începutul stupoarei acțiunii Apoi galbenul, asociat cu lumina soarelui și umbrit cu pricepere de albastru, cântă despre afirmarea vieții și bucurie, înlocuind negrul cu semne roșii Apoi, în sfârșit, tema desfășurată după laitmotive de culoare este capabilă, cu scorul său de culoare, să construiască, prin mijloace proprii, o dramă internă extinsă, țesându-și tiparul în legătură contrapunctică - intersecție cu cursul acțiunii, așa cum obișnuia cel mai pe deplin se încadrează numai în mulțimea muzicii, terminând inexprimabilul cu joc și gest și sublimând sunetul interior, melodia interioară a scenei în atmosfera sonor-vizuală incitantă a episodului sonor-vizual finalizat Cred că a arăta un principiu similar în acțiune pe un exemplu specific ar fi din punct de vedere metodologic cel mai ilustrativ Prin urmare, voi sublinia pe scurt procesul prin care, în special, episodul de culoare a fost construit în filmul "Ivan the Terrible" Aplicatii: DIN PRELEȚII DESPRE MUZĂ ȘI "CULOARE ÎN "IVAN THE TERRIBLE" Ii vei spune compozitorului cine va scrie muzica pentru filmul tau, in functie de ceea ce ar trebui sa scrie Un compozitor adevărat, major, probabil, nu vă va vorbi deloc despre asta și vă va răspunde: "Înțeleg totul eu însumi" Evitați astfel de compozitori Dar există mari compozitori care vor cere: "Spune-mi exact cât de mult din ce" Îți vor epuiza sufletul! Ai citit scenariul "Ivan cel Groaznic"? Există un cântec despre un castor Prokofiev a scris muzică pentru textul terminat Îți voi spune cum s-a făcut Au fost rânduri de text și a fost important pentru mine să ofer muzică sub aceste rânduri care merge în deplină concordanță cu starea emoțională și jocul actriței O melodie poate fi scrisă neutru și doar artista o va interpreta cu unul sau altul subtext, adică parcă s-ar gândi într-un anumit fel la ceea ce cântă M-a interesat mai mult în alt mod Am vrut ca gândul celui care cântă să fie exprimat în muzică: în orchestră, apoi în voce Pe râu, pe râul rece, Pe râul Moscova Castorul a înotat, cupa a înotat Nu am făcut baie, tot murdar Cumpărând, castorul a urcat pe munte, La muntele înalt al capitalei Obsushivalsya, prăfuit, Privit în jur, privit în jur Vine cineva, caută ceva? Acestea sunt cuvinte luate dintr-un cântec popular Acest cântec există în diferite variante L-am găsit pentru scena când Evfrosinya Staritskaya îi cântă lui Vladimir un cântec de leagăn Mi-am imaginat că dacă cânți acest cântec, atunci castorul negru și muntele capitală vor fi asociate pentru

bătrâna care cântă acest cântec cu gândurile sale principale Ea este îngrijorată că Grozny stă pe tron și trebuie să-și convingă fiul să-i ia locul Cu aceste cuvinte neutre, ea va avea o asociere cu Grozny I-am spus lui Serghei Sergheevici dorința mea și i-am cerut să o facă pentru mine La începutul cântecului există o melodie populară "Castorul s-a scăldat" - același lucru Dar când "negrul s-a scăldat", atunci este necesar ca primul tremur să treacă Serghei Sergheevici a întrebat: "Unde ai nevoie de un fior?" - "Pe cuvântul "negru" Apoi spun: "Între rânduri, când apare prima senzație de Euphrosyne speriată de rege, ca să treacă parcă în gândurile ei Serghei Sergeevich întreabă: "Cât timp va rămâne în gândurile mele?" spun atât de multe "Totul s-a murdar" - la aceste cuvinte, Euphrosyne este cuprinsă de ură și uită să cânte în acest loc Aici cuvintele colocviale se potrivesc în muzică: "Nu m-am îmbăiat - m-am murdărit totul" - aceste cuvinte nu sunt cântate "După ce a cumpărat, castorul s-a dus la munte, la muntele înalt al capitalei" - aceasta este o reminiscență a temei nunții cu regatul Există un moment de ascensiune aici Serghei Sergheevici întreabă: "De cât accent ai nevoie pe "atât de mult "?" Eu răspund: atât de mult Mai departe: "S-a uscat, s-a periat, s-a uitat în jur, s-a uitat în jur" Am cerut să-mi imaginez acest loc în personajul dansului rusesc Mai mult, bătrâna în acest moment de cântare este teribil de rea Astfel, întreg acest vers a fost dezvoltat muzical în tonurile sale psihologice Și când Evfrosinya cântă, iar muzica o susține cu o forță incredibilă, când, în plus, tema lui Ivan cel Groaznic joacă în orchestră, o piesă groaznică se dovedește imediat În același mod, compozitorului i se oferă un model ritmic "S-a uscat, s-a făcut praf, s-a uitat în jur, s-a uitat în jur" - nu este necesar să faceți acest moment să danseze staccato Dar aici este foarte bună intonația bătrânei, a femeii Se spune că nu numai că stă pe tron, ci provoacă și represalii Dar dacă această muzică nu ar fi pentru acest moment, atunci ai putea dezvolta aceste patru cuvinte fără probleme "Vine cineva, caută ceva?" - această linie este dată în intonații de apel "Vânătorii fluieră, caută castorul negru" - acesta este un motiv de vânătoare L-am rugat pe Sergey Sergeevich să facă acest loc "în stil wagnerian" "Ei vor să omoare un castor, vor să se desprindă, să coasă o haină de blană de vulpe, să-i îmbănească cu un castor" - în aceste cuvinte este tema uciderii lui Grozny Ultimul rând din textul popular spune: " dă la cutare și cutare" Acesta este un cântec ritualic Prin urmare, la noi, - "Îmbracați-vă țarul Volodymyr" Cuvintele "coase o haină de blană de vulpe, tăiați cu un castor" încep din nou în aceeași intonație ca la începutul cântecului Este foarte înfricoșător când Staritskaya îi spune aceste cuvinte lui Vladimir direct în ureche, complet aplecat asupra lui, într-un cântec complet de cântec de leagăn Op se trezește treptat și începe să se gândească la ce este în joc Și când opa începe deja să urle: "Țarul Volodymyr îmbracă-te", îi devine clar că trebuie să-l omoare pe Teribilul Iată strigătul lui frenetic, care este preluat de cor Așadar, la sfârșitul piesei - o întoarcere la motivul cântecului de leagăn, apoi sfâșiat de un țipăt, o întrerupere a cântecului și acorduri teribile Și Euphrosypia începe să strige: "Sunt gata să te nasc în agonie de sute de ori!" Iată cum se face într-un caz relativ rafinat Dar, în principiu, există și ar trebui să existe o astfel de structură ritmică în fiecare episod Acolo unde transpuneți acțiunea în muzică sau cânt, acolo o aduceți la o rezoluție muzicală adecvată Acolo unde nu este direct pe muzică, trebuie să existe un model muzical intern Când lucrez cu Prokofiev, Serghei Sergheevici cere întotdeauna o precizie foarte mare a sarcinii și, cu cât sarcina este mai dificilă,

cu atât este mai rigidă în cadrul ei, cu atât lucrează mai binevoitor Astfel de sarcini îi oferă un real focus de la care să înceapă să lucreze Când obiectele de pe scenă au fost așezate în prealabil, nu mai ești liber să joci "cum vrei", îți construiești acțiunea, deja în conformitate cu aceste obiecte Cea mai grea parte este să lucrezi pe o scenă goală când nu ai un element pe care să te bazezi Apoi îți creezi un centru artificial de mișcare - un loc care servește drept suport Același lucru este valabil și în munca noastră cu actorul El ia ca bază acest cadru rigid și își dezvoltă înțelegerea personală pe această bază Când spui: aici ar trebui să existe un motiv de dans, s-ar părea că totul se spune așa Și aici poate fi orice, adică gama aici este imensă, dar în anumite linii Este foarte rău dacă actorul, după ce a fost de acord cu regizorul cu privire la desenul rolului, va realiza acest desen în mod satisfăcător Actorul trebuie să fie capabil să pună în ea toată bogăția sa emoțională, astfel încât să fie respectate nu doar ritmul și tiparul spațial, ci să intre în ele plinătatea emoțiilor Așa cum lui Prokofiev îi place să scrie după o schemă foarte precisă, iar asta îl fascinează și este deosebit de puternic în asta, așa ar trebui să fie și cu actorii Același lucru este valabil și cu artiștii Să presupunem că trebuie să îi oferi artistului o diagramă cu ceea ce ai nevoie - cu o plasare aproximativă Acolo ai nevoie de o platformă ridicată, apoi de o scară etc Un artist bun ia asta ca bază În niciun caz, nu-i constrângeți imaginația creativă - ce fel de scară va fi, cum se va potrivi în colonadă, ce formă vor avea ferestrele, cine va fi în afara ferestrei Ar trebui să fie liber să facă asta În acest sens, ne putem referi la exemplul lui Meyerhold, când acesta, punând în scenă "Masquerade", a lucrat cu artistul Golovin Potrivit exact mize-en-scene regizorale, Golovin a realizat peisaje de neegalat Iar când Meyerhold a lucrat cu un artist mai mic la Lady of the Camellias, s-a dovedit că se poate vedea diagrama dată de regizor și pe care artistul doar o colorase În astfel de cazuri, regizorul trebuie fie să depășească limitele gândirii creative care i-au fost atribuite, fie să se mulțumească cu un astfel de "design" decorativ Când ai de-a face cu un artist important, îi poți încredința orice sarcină El va fi "legat" de ei exact în același mod în care regizorul este "legat" de intriga și de situație În ele, regizorul simte sprijinul Prin urmare, scriu scenarii pentru mine toată viața, deși nu suport să scriu "pentru mine" Prokofiev are o capacitate uimitoare de a schimba imaginea plastică în muzică Și nu înțelege că o face într-un mod ilustrativ Să spunem, cum va scrie un compozitor obișnuit muzică pentru un peisaj de toamnă? El va lua foșnetul frunzelor, apoi o oarecare adiere va curge, ceva va flutura Și la Prokofiev, în primul rând, o percepție foarte complexă a imaginii vizuale El are pentru re p M Eisenstein, vol diferitele nuanțe de culoare vor juca, de asemenea, un rol în imaginile muzicale Oricine altcineva poate traduce foșnetul frunzelor în muzică Și pentru a traduce ritmul tonității galbene din cadru în tonalitatea muzicală corespunzătoare - aici trebuie să fii talentat Prokofiev știe cum să facă asta uimitor Îmi amintesc cum a scris piesa "Ocean-Sea, Blue Sea", care nu a fost inclusă în film Când a fost înregistrată într-o orchestră, el a spus: "Aceasta este adâncimea mării, aceasta este stropire, acestea sunt valurile și acesta este fundul" Dar toate acestea nu apar imediat și nici toată orchestra nu le face în același timp Aceasta merge în moduri extrem de complexe și diferite și se obține o imagine colectivă a Oceanului Unele sunete te conduc la o senzație de profunzime sau la o senzație de furtună La fel facem când împușcăm niște obiecte din puncte diferite Nu împuști, de exemplu, o

cetate doar "pe frunte" Dai un turn, alei, un șanț și din combinarea diferitelor puncte de tragere ai senzația de cetate Așa lucrează Prokofiev în muzică Și dacă toată orchestra ar cânta doar "adâncime" sau doar "albastru" - muzica ar fi ca și cum ar fi filmat dintr-un punct: informațional, nu emoțional Indiferent de domeniul de lucru pe care îl luăm, literalmente toți se vor întâlni în metoda de lucru Să spunem că muzica lui Prokofiev este dificilă pentru un dans obișnuit Are o gamă diferită de aplicații decât muzica lui Ceaikovski, care, așa cum spune, a fost creată pentru a se mișca sub ea Muzica lui Prokofiev "se așează" uimitor pe mișcarea de montaj În ceea ce privește ritmul de mișcare a picioarelor sau a brațelor, este foarte dificil Când însuși Prokofiev dansează, el calcă mereu picioarele doamnelor Este atât de obișnuit cu descompunerea ritmului, încât ritmul uman obișnuit, normal, îi este dificil, picioarele nu trec sub el Înțeleg ceva în ritm, judecând după pozele mele Și când am intrat în atelierele regizorului cu Meyerhold, am eșuat în ritm Toate testele la acest subiect au fost nesatisfăcătoare Lucrez la un alt element de ritm Gimnastica ritmică, la care am eșuat, ar trebui, de fapt, să se numească metrică Acesta nu este un ritm plin de viață care vine la un model, ci o atingere metrică La fel a fost și cu dansul Când învățam să dansez, absolut nu puteam să înțeleg anumite figuri de dans și eram extrem de fericit când a apărut foxtrot-ul, în care mergi liber în funcție de sentimentul muzicii, și nu după pași individuali Aceleași diferențe există și la instalare Există un montaj construit pe un singur simț al mișcării ritmice și există un montaj construit pe rapoarte metrice Nu știu nimic despre lungimea metrică a pieselor de montaj din construcțiile mele Aceste piese sunt întotdeauna instalate nu de o curte, ci de simțire Nu îmi verific niciodată contul Și dacă îl luăm pe Pudovkin, atunci el a avut întotdeauna și mai are un calcul de metru A făcut asta de multe ori: dacă lipsește o piesă, cu siguranță îi poate lăsa un loc în materialul deja editat Dar poate combina și mișcarea metrică cu cea ritmică Dziga Vertov are și un montaj tipic lung Nu vreau să spun că această metodă este vicioasă, dar este anorganică La urma urmei, nu există o măsură absolută a lungimii unei piese - mult depinde de interior continutul personalului Indiferent dacă o piesă este realizată în prim-plan sau în plan general, fie că se repetă în montaj pentru a treia oară - toate acestea afectează definirea lungimii Nu există o singură măsură a lungimii Deci, trebuie să înmulțiți "masa" internă a piesei cu durata examinării acesteia? Dar aceasta este o metodă pur "fizică" De ce să o faci când o simți? Trebuie să dezvolți simțul ritmului Apoi vor exista regularități exacte ale contorului Am spus că Prokofiev adoră ramele rigide de montaj în care își poate "împacheta" imaginația creativă Dar în lucrul cu un compozitor, este posibilă și relația opusă, atunci când trebuie să editați - conform fonogramei muzicale terminate Acest lucru necesită o cursă de bucăți de filmare care trebuie văzute cu atenție, astfel încât să se încadreze exact în conformitate cu accentele muzicale Este o treabă groaznică Este necesar să se respecte toate regularitățile îmbinării plastice a pieselor, ținând cont atât de latura informațională, cât și de cea pur plastică Toate acestea ar trebui să se potrivească în muzica care a fost deja înregistrată Uneori poți pune doar bucăți, dar în momentele cruciale nu se poate face aproape nimic Dacă nu lucrați la relații metrice dintre imagine și muzică, adică dacă nu există o corespondență directă primitivă între accente muzicale și vizuale, între "linii" de muzică și piesele de montaj ale imaginii, acest lucru este deosebit de dificil În acest sens, s-a realizat o lucrare foarte complexă în piesele colorate ale

lui Ivan cel Groaznic Muzica dansului gardienilor a fost comandată din timp, a fost deja filmată și apoi montată V-am povestit despre corespondența metrică externă și primitivă a muzicii și imaginii și despre corespondența ritmică mai complexă Dar cea mai magnifică mișcare este mișcarea melodică, este cea mai magnifică corespondență În acest sens, Disney este singurul maestru al animației Nimeni altcineva nu a reușit ca mișcarea contururilor imaginii să fie în conformitate cu melodia Disney este uimitor la asta Dar când a trecut la culoare, s-a dovedit că culoarea "nu funcționează" muzical pentru el, chiar și în "Bambi" Adevărat, nu i-am studiat Fantezia în acest sens Dar în alte lucruri, nu a reușit să creeze o "melodie de culoare" în așa fel încât între culoare și muzică să existe nu doar o corespondență emoțională, ci o corespondență muzicală exact găsită Aceasta este următoarea etapă" în care culoarea este deja asociată nu atât cu melodia cât cu culorile orchestrale Când mânuiești toată această gamă, când faci un film color, atunci acesta este dracu' știe ce în ceea ce privește complexitatea Trebuie să operezi într-un număr extrem de mare de rapoarte Dar de ce ar trebui să fie mai ușor pentru tine decât pentru un comandant care trebuie să dispună de infanterie, artilerie, tancuri și bagaje? Cea mai strălucită și inteligentă strategie este construită pe combinația de tipuri de arme, pe corelarea diferitelor tipuri de forțe care acționează Prin urmare, un director decent ar trebui să poată fi și "comandant" Problema cu cinematografia color este că culoarea nu primește sarcini expresive Dacă nu există nicio sarcină pentru expresivitate în culoare, atunci nu există cadre care să te țină Și este necesar să existe o mișcare expresivă a culorii - acest lucru este foarte dificil, dar necesar * I· I· I· În ultima sesiune, am vorbit despre muzică și despre modul în care mișcarea și jocul se traduc în construcție muzicală În studiul nostru, însă, am văzut cum, într-un anumit loc, apare nevoia de muzică, nevoia de o anumită eliberare de elementul pur cotidian și de transfer al temei într-un plan oarecum diferit, o dimensiune oarecum diferită Apoi, folosind exemplul unui cântec despre un castor, am analizat modul în care sunt realizate piesele muzicale individuale și, se pare, acum aveți o idee completă despre cum să lucrați cu muzica Ai prins secretul procesului? Cum s-a întâmplat schimbarea în muzică când am făcut acest exercițiu? Acesta este cel mai important lucru: nu atât să știi despre el, cât să îl simți, pentru că în toate cazurile mai grave va fi la fel Atunci când realizați un montaj, trebuie să puneți și să desfășurați piese, să le combinați până în momentul în care combinația de piese "cântă", deoarece, în timp ce pur și simplu stabiliți secvența intrigii și succesiunea pieselor individuale prin montaj, aceasta încă nu are nimic de-a face cu arta Acesta este pur informativ Și din momentul în care combinația de piese începe să se ridice în tiparul construcției muzicale, atunci începe să devină ceea ce este necesar Este important pentru mine să înțelegeți acest lucru, și pentru că același proces are loc atunci când lucrați la un film color Cel mai important lucru este să înțelegeți cum are loc separarea "muzicii colorate" de colorarea de zi cu zi a lucrurilor Să presupunem că ai culori negru, albastru, roșu - ca colorare a costumelor, a mobilierului etc Este important pentru tine, atunci când începi să mânuiești un film color, ca temele de negru, albastru, roșu să devină teme expresive independente O cizmă neagră adevărată unsă cu ulei poate fi ridicată la o senzație de întuneric, pe care o folosești ca culoare tragică în acest caz b-Despre puritatea limbajului filmului" - vezi vol II Albă ca Zăpada și cei șapte pitici este un film Disney din în "Mickey Mouse " - Vezi nota la

secțiunea "Natura atentă" Lebedev Vladimir Vasilyevich (n) - pictor și grafician sovietic INDEX NUMELE

CONŢINUT

SERGEI EISENSTEIN LUCRĂRI SELECTATE ÎN ȘASE VOLUME VOLUMUL M " "Art", pagini + ilustrații p C Editor L A Ilyina Editor de artă G K Aleksandrov Editor tehnic E I Shilina Corectori E M Stankevich și G Ya Troitskaya Predat setului pe /Sh Semnat pentru tipărire pe /X Dimensiunea hârtiei TOxEO'/c· Foi tipărite Foi condiționale , Uch -ed coli Tiraj exemplare

Ed nr A "Arte despre", Moscova, bulevardul I- Tsvetnoy, Preț ruble k
Tastat în primul Tipografia exemplară, numită după A A Zhdanov "Glavpoligrafprom" al Comitetului de Stat al Consiliului de Miniștri al URSS pentru Tipografie Moscova, Zh- , Valovaya, Tipărit în tipografia nr din Moscova "Glavpoligrafprom" Comitetul de Stat Consiliul de Miniștri al URSS pentru Presă Moscova, Trekhprudny per , Ordinul nr